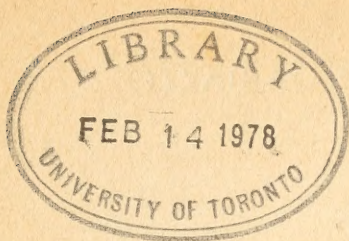
IL TEATRO MUTO

PIERO ANTONIO GARIAZZO

IL
TEATRO MUTO

... considerai: e vidi sotto del sole
un'altra vanità. *Eccl.* IV, 7.

TORINO
S. LATTES & C., EDITORI
LIBRAI DELLA REAL CASA
FIRENZE: R. BEMPORAD & FIGLIO
1919

Io dirò senza schermo il suo bene come il suo male.
A. Guglielminetti.

I. — L'INVENZIONE. — LE CONDIZIONI FAVOREVOLI AL SUO SVILUPPO. — LE PERSONE.

Non molti anni fa è nato improvvisamente, nel Laboratorio di un fisiologo, « il teatro muto ». — Nessuno lo considerò al suo apparire più di una curiosità scientifica, ottenuta con ingegnose combinazioni di lenti, di luci, di congegni meccanici. — Conoscevamo tutti dall'infanzia alcuni piacevoli giochetti, progenitori inconsci della grande invenzione; ricordo una trottola, la « toupie éblouissante », che cambiava aspetto nel suo giro vorticoso, inventata e costrutta fin dal 1765 dal-

l'abate Nollet con settori colorati vivacemente. E più famigliare a noi ragazzi era quel delizioso « taumatropo » composto nel 1825 dal Dr. Paris, con un dischetto di cartone recante disegnato su di un lato un uccelletto, e sull'altro una piccola gabbia; facendolo girare rapidamente per mezzo di un filo ritorto ci si stupiva di vedere l'uccelletto entrare nella gabbia.

Poi venne il «fenatiscopio» di Plateau di Gand (1833) fatto di due dischi di cartone paralleli, con figurette l'uno, l'altro con fenditure, trasformatosi nel «zootropio», dove una listerella di carta porta disegnate delle figurine nelle varie attitudini di un movimento, come il saltare una corda, il danzare, correre, ecc.; si dispone questa carta entro un cilindro, ove sono praticate delle fessure verticali, si imprime un rapido moto rotatorio al cilindro e, guardando attraverso le fenditure, ecco, appare la sintesi visiva dell'azione: il salto, la danza, ecc.

Raynaud nel 1877 perfezionò il « zootropio » nel « praxinoscopio » a specchi, e fu questo l'apparecchio che si avvicinò di più alla risoluzione

del problema di riprodurre, ricomponendolo, il movimento. Il Raynaud, con certosina pazienza, aveva disegnato nastri di centinaia di metri di gelatina con figurette nei varii momenti di un'azione.

Il fisiologo Marey, occupandosi di studi sul movimento, pensò di approfittare della fotografia per analizzare il moto, e, riprendendo l'idea dell'astronomo Yansen, che aveva costrutto nel 1874 un revolver fotografico, per studiare con una serie di fotografie il passaggio di Venere sul disco del Sole, immaginò un fucile fotografico (1882) per l'analisi del volo degli uccelli e dei movimenti degli animali in genere.

Il Marey ricongiunge due vie di ricerche differenti : quella dei fisici che, come il Raynaud, preoccupati della sintesi del movimento, disegnavano pazientemente su lunghe liste di gelatina trasparente le attitudini del moto animale, come le vedevano cogli occhi, e cercavano un apparecchio per sintetizzarlo e ridare all' occhio umano l'idea della vita ; e quella di studiosi della fotografia, come il Des-

vignes (1860), Du Mont's (1861), Ducos du Hauron, Edwards (1867), Heyl's, Muybridge (1870), che si sforzavano di ottenere colla fotografia delle scomposizioni del gesto.

La grande difficoltà era l'impiego delle lastre fotografiche, poichè la pellicola, preconizzata fin dal 1861 da Desvignes e da Du Mont's, si fabbricava sia da Eastman che da Balaguy, ma in piccole lunghezze non superiori ad un metro e mezzo...

Le lastre invece erano già nel 1880 fornite da Van Monkoven, di discreta sensibilità.

Al Marey ed al suo collaboratore Giorgio Demeny, preparatore di fisica al « Collège de France », spetta l'onore di aver costrutti i primi apparecchi per sposare i risultati fotografici analitici ai dispositivi meccanici di sintesi visiva del moto.

Il fucile di Marey gli permise di ottenere dodici fotografie di un uccello in volo su di una stessa lastra, e di fare con quelle un disco zootropico che dava la sintesi del colpo d'ala e l'illusione del movimento dell'animale.

Il Demeny, sempre adottando il principio del disco zootropico, costrusse un « fonoscopio » a proiezione, ricomponendo con esso i movimenti del volto umano.

Quale emozione! Condotto davanti a quel primo schermo un allievo della scuola sordo-muti, quando ebbe osservato il volto un po' confuso nel tremolante susseguirsi delle fotografie, interpretò la parola detta da quelle labbra, mute pur esse: « Je vous aime! » e le ripetè con la voce atona e rauca dei sordo-muti che hanno appreso a vocalizzare e non sentono sè stessi.

Il Demeny conobbe certo in quell'ora le vertigini del trionfo.

Poi vi furono gli studi dei fratelli Lumière (i quali costrussero il vero primo apparecchio cinematografico), poi Edison, poi Houg, Acrey, Greene, Farnum, Yoly.

Essi videro forse quella prima parola e pensarono forse si potesse ripetere con molte altre a narrare ai pubblici di tutto il mondo il racconto delle nostre passioni.

Ma noi tutti ignorammo quelle lunghe fatiche.

Ignorammo le giornate, i mesi, gli anni di lotte, di speranze e di disillusioni che ci avevano dato il gioco nuovo, e, considerando la cosa con sorridente indifferenza, andammo a vedere : *il treno in arrivo*, o *le manovre in piazza d'armi*, contenti per pochi soldi di entrare in una stanza buia, piena di cattivi odori, del fruscìo della macchina, e di tremolante barbaglio.

Non si pensava allora che l'infante sarebbe cresciuto smisuratamente, avrebbe abbandonata la compagnia della capra a cinque gambe o del gigante Hugo, con cui si mostrava al pubblico nelle botteghe anguste, per abitare grandi palazzi, spendere milioni e tentare di assurgere alla dignità dell'arte.

Bastò un decennio. Il piccolo crebbe, fra le disapprovazioni degli uomini di gusto, degli artisti, la diffidenza della Chiesa e dei ben pen-

santi che dubitavano della cosa nuova dove il Maligno può nascondere la sua zampa unghiata; crebbe a cura di popolo; gli avventurieri soli lo accolsero benevolmente e gli prestarono le ore della loro continua disoccupazione, e lo nutrirono delle loro folli speranze di portentosi guadagni.

Ora è abbastanza grande, cammina solo per il mondo, si agita, riempie i muri delle città di immagini impressionanti, ci irrita, scrivendo sui giornali delle intere colonne di prosa ignobile e vile.

A moderare gli scatti della sua giovinezza i governi hanno creato appositamente degli uffici di censura per informarne l'educazione a quel moderatismo grigio che è stimato il più lodevole stato di spirito del nostro tempo.

La Chiesa lo sogguarda dubitosa ancora, ma gli perdona di guadagnare quattrini con la parrucca e la barba bionda di Gesù.

Persino gli uomini di lettere, poichè l'esempio ne venne di Francia, cercarono le trame degli antichi scenari fra la polvere delle biblioteche e li

vendettero all'industria nuova, celandosi un po' vergognosi... sino a quando il poeta Gabriele d'Annunzio, con un po' di Giangiorgio Trissino profumato di Flaubert, ci ammannì, firmandola per un piccolo pacco di carta monetata, una macchinosa commedia ove un moro ed un cavaliere romano si rincorrono per tre ore di fila.

Siccome si mormora di milioni, bellissime signore, uscite fuori da discreti postriboli o da saloni dell'alta aristocrazia, fanno stampare a grandi caratteri, sotto i titoli rocamboleschi delle nuove commedie, i loro nomi già illustri ai dì delle crociate, e portano sulla scena muta quel tono di alta passione che si conosce solo da così nobili dame.

Ora viene naturale chiederci: quali sono le cause di tanto rapida fortuna?

Cosa vi è in tutto questo movimento di vitale e di vero? È quest'arte una vergognosa contraffazione del teatro, oppure una cosa nuova, oppure un giuoco senz'arte come la prestidigitazione?

Esprime essa e soddisfa veramente una necessità del nostro tempo?

Il rapido propagarsi e la fortuna del teatro cinematografico si deve, senza dubbio, alle condizioni morali della nostra società al finire del secolo scorso. — Smisuratamente ingranditi i bisogni della popolazione col rapido diffondersi delle idee, coi mezzi nuovi di comunicazione, ansiosamente, la vita si accelera, si condensa in una fretta di vivere, in un timore di non vedere tutto, di non godere tutto quello che forse si potrebbe godere. Sotto i proprii sensi ciascun uomo tenta e vuole far cadere quanto più può dei fenomeni del mondo esteriore, vuol « vivere », in una parola, più che può; quindi lo sviluppo dei mezzi rapidi di comunicazione, le poste pneumatiche, il telegrafo con o senza fili, le macchine da scrivere e da calcolare, il motore a scoppio, i volgarizzatori delle scienze, le bibliotechine di manuali brevi e tutti gli altri acceleratori della vita che costituiscono la caratteristica della fine e del principio del secolo.

Non fu inventato mai « un nuovo strumento », ma furono le idee, le necessità del tempo tradotte in realtà.

Mi pare un po' ingenuo immaginare una società che si avvantaggia e gode, come di beneficî dati improvvisamente da una divinità capricciosa, delle trovate di alcuni uomini. Mi pare più giusto considerare inventori e invenzioni come il prodotto di uno stato generale dello spirito, pronto a manifestarsi quando la folla lo vuole e ne sente la imperiosa necessità : il mondo dà gloria ed onore per comodità di classificazione ad alcuni uomini che avrebbero potuto non nascere e sarebbero stati sostituiti fatalmente da altri elementi umani spinti da una oscura volontà a rivelare la scoperta già pronta ed attesa nella coscienza di tutti.

Nulla vietava ai costruttori di orologi svizzeri del cinquecento o del seicento di comporre con ingegnoso sistema di leve una macchina da scrivere ; avevano pur sottile ingegno di costrurre ben altri meccanismi ! ma la società di allora si dilettava di complicati orologi, e non aveva fretta di scrivere.

Mi pare facile ammettere la conoscenza, chiusa tutta nella immensa biblioteca dell'ignoto, e l'u-

manità cercare volta volta quel volume che un imperativo categorico le impone di consultare, incaricando, volta volta, gli ingegneri di Cheope di costruir piramidi o l'ingegnere Archimede di calcolare viti o leve, o l'ingegnere Grandis di perforare il Moncenisio, o il signor Marconi di fargli una macchina per parlare lontano. Strumenti inconsci del destino, essi servono il loro tempo nelle sue necessità.

L'ultimo tempo amò accelerare, condensare, vivere in fretta; fu il bambino cui un Genio donò il gomitolo fatato.

Non più i lenti ondeggianti viaggi in vettura da posta, ma una polverosa, fragorosa, impetuosa 60 HP, che sobbalzi per gli stradoni e presenti le città come una fantasmagoria di sogno. Il volo..., ma non per giungere al millenario sogno d'Icaro, e per la gioia di sentirsi liberati dal peso, trasvolare mollemente sui tetti della città natìa; ma per fuggire col vento, come una freccia, con un po' di nausea ed un po' di paura, a 200 chilometri all'ora!

Rispondenza a questo stato d'animo, neces-

sariamente si piegarono le arti facendosi più sintetiche, cercando forme di maggiore e più rapida espressione, per poter correre fra tutte le genti, fuori dei misurati santuari, a tutti i soli del mondo. — Di fianco al teatro parlato, che negli ultimi tempi tentenna cercando una sua via, una sua espressione moderna, un suo maestro, il teatro muto balzò improvvisamente nella luce dell'universalità. Non più chiuso negli stretti confini delle forme verbali, egli dalla sua ombra silenziosa, confortato da un ritmo musicale, parla a tutti colla lingua semplice ed universale del gesto, e può ben essere considerato come l'espressione del bisogno di rapidità teatrale.

Non fu dai ben pensanti giudicata nè una cosa bella, nè una cosa seria: tanto meno seri poi quelli che se ne occupavano.

Questo concetto del «serio» nelle occupazioni della vita è diffuso, radicato nei nostri animi, ma è difficile definire e determinare quale consistenza abbia.

Il banchiere che lancia in Borsa le azioni di una problematica miniera dell'Honduras, il professore di quell'etrusco di cui, ringraziando Dio, non si conosce ancora l'alfabeto, o l'entomologo che consuma quarant'anni di vita a contare le cellule dell'epitelio degli organi copulatori del lombrico, sono giudicate persone serie. Compiono una funzione sociale stimabile, e ricevono la considerazione del mondo. Le accademie dei dotti li accolgono e li onorano, e con funere glorioso li accompagnano alla tomba.

Ma gli uomini che si occupano di arte : il pittore un po' famelico, il chiomato poeta, il comico che a migliaia di pubblici dà, colla virtù dell'arte, l'oblio e la gioia, che smemora il dolente e rallegra il melanconico, è generalmente giudicato « non serio », è « tollerato » come si tollerano le cortigiane piacevoli a tutti, ma da tutti proclamate una vergogna !

Chi si è occupato di teatro è sempre stato considerato ufficialmente « gente di rifiuto ».

Volta volta, per singoli casi, re e principi : i maggiorenti della vita, ammisero gli individui

a qualche onore, ma come casta sociale... Dio ce ne guardi!

Scrittori, filosofi proclamarono sì l'alta missione morale del teatro nel mondo, di quel teatro disceso direttamente dal tempio... agitarono i papiri lasciati dal genio antico, gittarono fiori sulla scena i pubblici, ma fuori della scena non salutavano più gli attori.

I Veneti Inquisitori severamente ammonivano:

« *Recordeve, vualtri comici, se' persone in odio a Dio benedeto, ma tolerai dal Principe per pascolo de la gente che se compiase de le vostre iniquità* » e l'Accademia di Francia chiudeva le porte a Molière perchè recitava sulla scena, benchè ciò non impedisse a Re Luigi di farlo sedere alla sua mensa, e all'accademico Saurin di proclamare, lui morto: « *Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre!* ».

Ho pensato molte volte di definire questo concetto di non serietà che colpisce alcune professioni ed alcuni uomini, e più specialmente chi si occupa di cose d'arte. Credo sia veramente una difesa del grande blocco dei mediocri, dei buro-

cratici incolori, che sentono turbato il ritmo sordo e tranquillo della loro vita da elementi febbrili in via di evoluzione, agitosi, piacevoli certo, ma ricchi di intime qualità anarchiche, pericolosi per lo stato sonnolento regolare in cui amano le società tessere le fila della loro esistenza.

L'individuo può plaudire, amare, ricercare, pagare l'artista, le società devono temerli perchè sono acidi dissolventi che le bruciano, mostrandole, e rivelandole a sè stesse : inconsci fautori del domani. — A ciò poi si aggiunge quello stato di invidia proprio di chi non ha, verso chi ha. Il bravo, l'onesto « uomo qualunque » non può non avere un po' di gelosia per colui che è dotato di più vivido ingegno ; ed è portato dalla forza delle cose a deprimerlo, a disapprovarlo, per tentare in qualche modo un pareggio, tirarlo giù dal piedestallo dove la fortuna sembra averlo posto, e sentirlo pari a sè stesso.

La trovata della nobiltà e della serietà dell'occupazione cui può dedicarsi l'uomo, serve benissimo a questo scopo, tanto più serie quanto più comuni, e più stabili.

Mi pare quindi logico ammettere che all'arte nuova si dovessero dedicare tutte le persone « poco serie », tutti i fuorusciti, i disertori delle professioni regolari, gli avventurieri della vita.

E gli avventurieri vennero un po' da tutte le caste sociali.

L'esercito ce ne diede qualcuno. Non era più, or sono dieci anni, il nostro esercito regolare ordinario, quella compagine d'uomini e d'arme che ci diede i signori Italiani del cinquecento, con una mano sull'elsa e l'altra sul libro, uomini di azione e di pensiero; e neppure era la nobiltà guerriera del gran Luigi, eroica ed incipriata, che amava l'armi per l'armi, e componeva sonetti sotto le mura della città assediata; o la milizia rivoluzionaria di Napoleone che cercava la guerra per l'avventura e per proclamare qualche lontano diritto dell'uomo; o la rossa romantica soldataglia garibaldina...; no, il nostro esercito regolare era composto di gente mite, amante della pace, dell'annuario, delle decorazioni e sopra-

tutto della pensione, di quella sospirata pensione che sarebbe venuta dopo quarant'anni di servizio noioso, faticoso, lento, trascinato per alloggi mobiliati in varie città lontane, in lotta sempre con una povertà onorata.

Da costoro, dunque, poco si doveva attendere come iniziativa verso le cose nuove, e pure qualche fuoruscito ci ha dato, inquieto, sotto la lucentezza dell'uniforme, per la noia della vita vuota, pronto a scappar via per entrare nelle industrie e combattere più viva battaglia.

Gli uomini di scienza ce ne diedero pochi. Diedero i primi: quelli che costruirono i mezzi di espressione, le macchine, ma poi non poterono più occuparsene. Esulavano, i nuovi problemi che si presentavano, dal loro spirito. Essi avevano calcolato il congegno a Croce di Malta, il tempo di permanenza del fotogramma e l'intensità della luce, e poichè avevano ottenuta una notevole perfezione tecnica, che altro avevano da fare? Nulla... Sorridevano un po' con compiacenza e dicevano: Vedete? Prima con una punta di acciaio ed un solco nella cera vi abbiamo fatto

parlare una macchina come un uomo; ora, con un nastro di celluloide e un po' di bromuro d'argento, ecco, vi riproduciamo i gesti e le faccie delle persone vive e con un sottile gioco di luci e di ombre vi diamo una seconda vita.

Avrebbero potuto occuparsi subito dell'arte nuova i dilettanti, i pittori, gli uomini di gusto, ma, oh profanazione! portare il cinematografo nell'alto tempio delle Muse!!

E poi troppo gravi cure tenevano occupati i giorni dei lavoratori del pensiero. Gli uni piegavano il nobile ingegno ad indagar misteri di lunghi adulteri, o a descrivere certosinamente in trecento pagine fitte, come qualmente una marchesina si corichi nuda con il precettore e poi miseramente si uccida... o in quattro atti di una commedia raccontare di un cassiere che ruba ben lire duemila per pagare il lusso esagerato della moglie...

Come potevano essi piegarsi a scrivere dei folli scenari dove due si rincorrono e si bastonano?

Ma questo lo potevano fare i commediografi del seicento, quando ci si bastonava sulla scena!

Ora si sospira, si esamina l'anima che è una cosa terribilmente complessa. Essi dunque continuarono a Dannunzieggiare, a Nitscheggiare in prosa o in verso, assorti nei cieli dell'arte pura.

I pittori cercavano le sfumature del grigio, e nella decadenza e nel vituperio della pittura realista sorgevano i chiomati esteti, pallidi, riguardanti il trecento e le sue belle ingenuità attraverso i pittori d'Inghilterra, o artefici tranquilli occupati a pitturar paesaggi con alberi e prati e « la donna col fiore ».

Perciò pochi vennero da queste classi aristocratiche del pensiero all'arte nuova. Attesero essi che si agitassero le cornucopie piene d'oro per scotersi dal torpore.

I comici, per la naturale affinità del teatro muto colla scena parlata, ci diedero i primi adepti.

Naturalmente quelli che già la gloria, od almeno una certa notorietà aveva accolto, disprezzarono subito i mimi volgarissimi del cinematografo, e ci volle una persuasione di anni perchè si degnassero di entrare nei grandi teatri

a vetri, e per qualche pacco di carta monetata vendere agli industriali il miele della loro arte sopraffina; e quando si decisero, fu, dissero, per tramandare ai posteri la divinità del loro gesto, considerando con malinconia come quello dei colleghi Shakespeare e Molière sia per sempre perduto ! !

Ma vi erano molti umili, bisognosi sempre, che non si sdegnarono, e accolsero con riconoscenza quel mestiere che concedeva loro di mangiare tutti i giorni.

Ci vennero i primi di Francia, sia perchè Parigi fu culla del teatro muto moderno, sia perchè agivano fuori del loro paese con minore vergogna. Molti che avevano combattuta la loro vita sulle fiere, sul breve tappeto, lanciando dei coltelli rapidamente ad un solo segno, o facendo danzare tre palle dorate, o aiutando « la sirena dell'aria » ad evolvere nel puzzo e nel fumo di petrolio del natìo baraccone, si consideravano nobilitati dal mestiere nuovo.

Ricordo che ammaestravano: « *Chez nous, à l'Ambigu* », « *chez nous, à la Porte Saint*

Martin »..., perchè naturalmente avevano acquistato per titolo nobiliare il nome di quel teatro parigino ove forse erano entrati come comparsa.

Le donne vennero dai piccoli teatri locali o dialettali, le cui compagnie sono generalmente fisse o si muovono tutto al più entro i confini del proprio dialetto.

Ma nessuna di quelle donne, se pur belle e di qualche valore, conobbe l'ebbrezza della celebrità.

Ripensando a questo primo periodo dell'industria, ricordo l'umiltà di quella gente che conveniva al mattino nel vasto teatro di vetro, si truccava, si metteva una parrucca, si dipingeva la faccia, e si moveva nel breve campo della scena dietro i consigli di un direttore di scena che ben poco sapeva consigliare...

Ricordo quei viaggi in diligenza su per le vallate alpine, d'inverno, a « cercare i posti » con la compagnia dei comici: povero carro di Tespi della nuova commedia dell'arte, che trascinava quelle donne infagottate e insonnolite,

non abituate ad alzarsi presto, freddolose, pallide, senza rossetto, fiori cresciuti fra la polvere del palcoscenico, al lume della ribalta, e lanciate improvvisamente dal destino nel barbaglio del gran sole per figurare « gli Tzigani » in un villaggio vero, o « i Russi » sulla neve vera, con stivali di tela cerata e molto freddo...

Pure quei giorni non erano privi di una certa poesia; era la giovinezza...

Le grandi grida non avevano ancora fatta celebre nessuna illustre pescivendola, nè fornito di rendite alcun attore... tutti si celavano vergognandosi un po' di quel che facevano.

Spesso il gaio oste di un villaggio alpino accoglieva lieto i comici dicendo: « sono arrivati i saltimbanchi! » e qualche sommesso sospiro, qualche rapido rossore tradiva la interna tristezza di un lontano sogno di teatro, di gloria, di applausi, che svaniva dalla vita per naufragare tristemente in un brutto mestiere, raccogliendo lo scherno dei monelli al passar per le strade in costume: « oh le maschere... è carnevale... ! ».

Poichè si usavano allora ricostruzioni di com-

medie storiche, le nostre attrici si adattavano certi vestiti terribili per risuscitare Marion de l'Orme, o per morire — al sole — nel letto della Duchessa di Bracciano.

Ma contemporaneamente un altro mondo si formava, quello dei così detti industriali, di coloro che, disponendo del denaro, facevano fare le commedie filmate, e poi le vendevano ai teatri direttamente.

Vennero anch'essi un po' da ogni parte, fuorusciti di ogni classe, che il caso, sommo arbitro del destino, lanciava sulle rive del nuovo fiume. Molti di essi erano piccola gente di meschino stato d'animo, solo preoccupati di tener misteriosamente celato l'intreccio dei loro modesti affari, intimamente superbi di piccole innovazioni tecniche tenute accuratamente celate e nutrite di aspre gelosie.

Ciascuno guardava il concorrente come cane che morda lo stesso osso con un altro cane. Stimava altamente sè stesso, disprezzava il suo simile.

Rimangono tuttavia nell'industria già grandi-

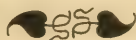
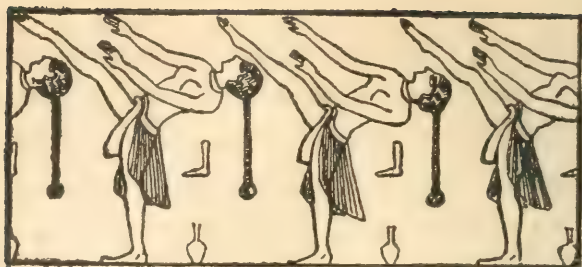
cella molti degli uomini di allora, ed esistono ancora le rivalità violente per un'attrice o per un saltimbanco qualunque, e perciò gli industriali non hanno neppur oggi trovato il modo di unirsi, e, superando le loro passioni, governare colla fredda forza del denaro la produzione ed il mercato.

Favoriti dall'umore astioso dei direttori delle grandi Case, sorgono tutti i giorni produttori nuovi, figli di famiglia, attrici, cocottes in fortuna, nuovi arricchiti intesi a favorire una bella donna; essi producono per un po' di tempo, poi vanno in malora e lasciano posto ad altri illusi.

Tutto ciò a detrimento dei produttori veri, e di un'industria che per le qualità precipue della razza potrebbe tradurre un filone d'oro in Italia. Invece nel mondo della grande industria, questa ultima venuta è purtroppo considerata come una sgualdrinella povera fra venerabili dame.

Ma non è mio còmpito parlare dell'industria o del commercio del film, sibbene di quella piccola pianticella dell'arte che sembra fiorire in questo campo fecondato da tante illusioni e da

tanto denaro. Solo ho voluto determinare come il primo nucleo dei nuovi pionieri sia stato formato da fuorusciti delle classi sociali ben costituite, fuorusciti che, come i primi sbarcati alle isole che Colombo aveva scoperte, portarono incisa sulla lama della loro spada la volontà di aprirsi una via nel mondo nuova ad ogni costo, e sulla palma della mano la fiamma della loro illusione!

Ad essi, ai loro difetti, alle loro anormalità ed alle loro qualità si deve la formazione di quella cosa diversa e nuova che non è la pantomima, non la tragedia o il dramma o la commedia, non il melodramma o il ballo o la féerie, ma di tutto un po' : il cinematografo.

II. - UN CAPITOLO NEI SECOLI MORTI

> . . . nec valet quisquam dicere: Ecce hoc recens est: jam enim praecessit in saeculis, quae fuerunt ante nos.
>
> *Eccl.*, I, 10.

Non è cosa nuova il cinematografo.

No, — è molto antica.

Non esisteva ancora la macchina col suo unico occhio che guarda e raccoglie il gesto, e quel suo rumor di catene sommesso; ma esistevano già in tempi remotissimi mimi e danzatrici, e begli sfondi d'ombra o di luce, e bei costumi, e passioni ardenti, da rappresentare colla virtù dell'arte muta. —

È probabile che l'antichissimo progenitore,

foggiato già da Dio con argilla rossa, non sapesse troppo parlare, ma mi piace di immaginare un suo ritorno a sera alla grotta famigliare — e vederlo gettare la preda sanguinolenta ai piedi della donna e con rauchi suoni, e larghi gesti imitativi, raccontare le venture della caccia selvaggia mentre i figliuoletti ascoltano stupefatti con un dito in bocca, e la moglie tocca col piede la belva uccisa, pensosa del prossimo pasto.

— In questo primo lontanissimo dramma sono compresi quasi tutti i drammi che rifacciamo da tanti secoli : un po' di corsa, un po' di lotta, la morte del nemico, e se vogliamo un quart'atto con un po' di gioia per quelli che restano : la cena mangiando il nemico ucciso e poi il sipario sulla felicità del primo attore e della prima attrice !

Ma possiamo ricordare più sapienti azioni mimiche. Anche prima che Dioniso — il Dio — venisse in Grecia col suo festante coro, nei templi dell'India misteriosa, o nei tenebrosi ipogei d'Egitto, fra colonne istoriate da vertiginose serie di figurette eguali, i riti religiosi

si compievano con l'arte del ballo sposata alla mimica. —

L'uomo per onorare Iddio seppe trovare prima due cose: il *Sacrificio*, e l'*Attitudine*: solo più tardi ne aggiunse due altre: il *Profumo* e il *Canto*. Sono descrizioni mimiche, infatti, traduzioni di un pensiero e di uno stato d'animo, ora per noi indeterminabile, la serie di gesti e di danze che costituisce una funzione religiosa; la stessa nostra Messa cattolica, non è forse un antichissimo rituale mimico di carattere magico, con gesti precisi, ben definiti, giudicati gli unici aventi il potere di trasformare il pane e il vino nel sangue di Cristo?

Così, nel tempo immemorabile, la danzatrice, bronzea, oscillava danzando nel fumo azzurro degli incensieri attorno al bue Api, enorme, scuro — una macchia bianca sulla fronte, il sacro segno nero dello scarabeo sulla lingua; in fondo una turba di sacerdoti bianchi, poi colonne e colonne, e figurette incise, e colonne lontane sempre più nell'ombra sacra, e la fanciulla danzava raccontando al Dio col

gesto, col passo, coll'attitudine, l'adorazione del suo piccolo cuore mortale.

Le danze religiose furono quasi certamente la prima espressione della mimica in quanto essa divenne Arte. Ogni popolo le conobbe, e amò con esse dire le sue gioie o i suoi dolori ai dì solenni, ai raccolti, all'avvento della primavera, a celebrare le vittorie e ad accompagnare i morti illustri.

Anche intorno al Vitello d'Oro il popolo Ebreo inventò quella danza che, per quanto proibita da Mosè, è ancora in uso ai nostri dì, forse pel gusto dell'oro rimasto in bocca agli Ebrei, avendo bevuto la polvere del Vitello coll'acqua, secondo è detto nel libro dell'Esodo [XXXII, 20].

Ma all'infuori dei tempi leggendari fu nell'Ellade, la terra felice della primavera di ogni arte, ove la mimica ebbe più ampia fioritura; sposata alla danza, essa, arte iniziale e profonda, senza tecnica ma fatta di espressione, cerca di dire col gesto la passione dell'animo.

Il primo Greco è un attore che « vive »,

colla forma del suo corpo, il conflitto drammatico, e lo rivela così agli spettatori.

Il nostro ballo, ove si muovono i piedi e i fianchi secondo una formula che si ripete eguale, non significando nulla, non sarebbe compreso da un Greco antico, pel quale la parola danza corrispondeva a pantomima o declamazione, e poteva dire, un'attrice *danzante* la parte di Medea od un attore *danzante* un discorso politico.

Tutta una serie di danze viene a noi dalle pitture e dai vasi greci, e ci fa immaginare le piazze luminose di Grecia animate da leggiadre schiere di fanciulle in vesti a mille pieghettine, come chiuse in guaìne di raggi, muovere leggere al suono dei flauti, eroi passare, magri e muscolosi, eleganti, e giovinetti correre ai giuochi... e nel giro ampio dei teatri marmorei i sacerdoti di Dioniso mimare e cantare i drammi immortali.

Con passi lenti, esitanti, confusi, si descrivono i meandri del Labirinto in cui Arianna consegnò il filo all'eroe Teseo. Nella Karpaja vi si rappresenta un lavoratore intento al

suo campo ed assalito dal nemico, lotta, si difende, è vinto e trascinato via.

La Kormastiké presenta due file di guerrieri combattenti.

Nella Poiphygma si cercano gli atteggiamenti del terrore e la Podismos descrive la disfatta e l'inseguimento del nemico.

Così numerosissime danze mimiche greche sono di carattere guerresco, appartengono alle Pirriche, da cui vuole Elia Réclus sia discesa la strategia, ma altre danze s'informano a sentimenti meno fieri :

La Kordax era un vero tema di azione buffonesca per celebrare la forza del vino, e Teofrasto pretende si doveva solo ballare in istato di ebrietà.

L'Hypogones era danza dei vecchi, la Chreou Apokopé celebrava il taglio delle carni e l'Anthema era una danza di fiori.

Nella severa Roma antica pare vi fosse una sola danza mimica — danza guerriera — la Bellicrepa istituita da Romolo in memoria del Ratto delle Sabine... ballo certo interessante al

quale se ne aggiunse un altro, istituito da Numa Pompilio che l'aveva appreso dalla Ninfa Egeria in numerose lezioni. — Numa, dopo così alti insegnamenti, fondò il collegio dei Salii, sacerdoti guerrieri che, vestiti di tuniche di porpora con un pendaglio di rame ad una spalla, percorrevano danzando le vie dell'Urbe nelle grandi occasioni.

Ma dall'Etruria civilissima discesero nella città dell'avvenire i Ludios, giocolieri danzanti, ed insegnarono l'arte di dire saltando e cantando antichissimi poemi, composizioni rozze su un primo canovaccio, tal quale ritroviamo più tardi nella commedia dell'arte, e portarono nella mimica sacra e funeraria una vena di gusto nuovo.

All'infuori però di questi pochi segni, e dell'uso funebre di mimare le azioni dei morti illustri seguendone il funerale col volto coperto di una maschera a sua simiglianza, poco altro in Roma si fece prima del gran secolo d'Augusto.

Il teatro parlato aveva avuto più fortuna, i modelli greci erano entrati in Italia e scrittori di chiaro ingegno avevano seguito i grandi

maestri. Ennio, Nevio, Accio, Pacuvio, Plauto, Terenzio, erano i padroni della scena.

Ma nella Roma di Orazio e di Augusto convenivano allora, come ora, avventurieri di ogni sorta, e fra essi, un giorno dalla Cilicia un certo Pilade, e da Alessandria l'istrione Bathillo.

A questi due si deve una piccola rivoluzioncella nell'arte teatrale, che ha qualche raffronto colla moderna fortuna del teatro cinematografico. Essi portarono in Roma la moda della pantomima, spettacolo non ancor noto al popolo dell'Urbe.

Una voce invisibile raccontava o cantava la favola, la musica accompagnava, e il mimo, sulla scena, coperto il volto di una maschera graziosa e vestito di ricche vesti, con ritmo cadenzato, mimava il racconto e le avventure dell'eroe. L'azione era divisa in atti che lasciavano il tempo all'attore di mutar vesti ed all'orchestra di intrattenere l'uditorio con un intermezzo.

Pilade e Bathillo scrivevano essi stessi i loro scenari, generalmente tratti dagli antichi miti greci celebrati dalla tragedia e prediligevano naturalmente gli episodi più sensuali e catastrofici, tal

quale come ora si ricostruisce lo scenario cinematografico.

L'amore e la violenza erano allora, come ora, i poli tra cui si svolgeva l'attività inventiva degli autori. Questo genere di spettacolo ebbe una fortuna insperata, inaudita. Il pubblico preferiva di gran lunga i mimi agili e vivi, freschi di intensa espressione, facili, sensuali e ardenti, agli attori che declamavano lente, lunghe, noiose tragedie.

Protestavano naturalmente i commediografi, ed i moralisti del tempo; si accesero aspre rivalità con a capo i due mimi celebri, e il po-

polo tutto di Roma prese parte alla nuova battaglia, dimenticando Augusto che in Oriente pensava ad ascendere l'Olimpo fra gli Dei, ed a prepararsi in Roma il seggio imperiale.

La pantomima aprì l'ingresso alla scena alle donne che non vi erano mai state ammesse, le parti femminili essendo sostenute da giovinetti, e subito si crearono le celebrità, ed ebbero onori e amori allora come ora, ed allora come ora furono irte di gelosie e di battaglie per una tunica od un calzare, una collana d'onici o un gioiello d'Egina!

La passione della mimica dilagò rapidamente ed ascese le alte classi; le grandi dame d'allora, proprio come quelle d'ora, vollero anch'esse tentar la nuova via.

Luciano si lamenta che le danze romane perdessero a poco a poco l'antica pudicizia e purezza, e solo dipingessero ormai la voluttà, e peggio ancora, l'oscenità.

Ascese, la nuova passione, anche le scale del palazzo dei Cesari e si dice che Messalina nel mezzo dell'inverno rappresentasse nel suo

palazzo una scena di vendemmia. Gli spettatori premevano l'uve, il mosto si riversava pei mosaici, donne nude cinte di pelli di daino con spade d'oro in mano a figurare le antiche Baccanti al corteggio Dionisiaco danzavano intorno, e Lei, l'Imperatrice, con un tirso in mano, coronata d'edera, cantava col giovane Silio canti lascivi...

La passione dei Romani per la pantomima spiega il loro disprezzo per la danza priva di ogni carattere superiore, e ridotta alla sola espressione di sensazioni oscene.

Noi non possiamo farci un'idea del grado di perfezione raggiunta dalla pantomima presso i Romani, ma certo dovette essere altissimo.

Gli attori esprimevano con gesti e movimenti di una finezza e di una precisione singolare le sfumature delle sensazioni, e gli spettatori intendevano tale linguaggio e ne erano commossi più che dalla parola.

Non ricordo più chi fosse quel Re del Ponto che a Roma, vedendo un mimo alla corte di Nerone rappresentare le fatiche d'Ercole, fu sor-

preso dall'evidenza del suo giuoco, che permetteva, a lui straniero, di comprendere tutto senza dubbi, tanto che chiese all'Imperatore il mimo in dono per poter comunicare con alcuni barbari Principi Sciti confinanti col suo regno, e di cui non si comprendeva il linguaggio : l'abilità del mimo nel gesto avrebbe risolto la difficoltà.

Rapidamente però l'arte degenerò : la festa della vita nella città Imperiale raggiunse fastigi che non si conobbero forse più nel mondo, ma l'eccesso della vita è vicino alla morte. Mentre nelle lontane desolate pianure della Scitia i barbari preparavano l'armi per scendere a Roma, mimi, danzatrici, istrioni d'ogni fatta, tenevano la città in un carnevale continuo ; invano vi si opponevano le repressioni censurali, la follìa del godere pervadeva ogni classe. I tempi della grande Arte erano passati.

Le Gaditane, bellissime e ardenti, appassionavano coi loro balli la città e i poeti indugiavano a descriverne il fascino e la seduzione.

Non dobbiamo però temere, la passione della rappresentazione che noi chiamiamo cinemato-

grafica non doveva morire neppure sotto il ferro dei barbari, e noi ultimi nepoti in vesti nuove non ci dobbiamo vergognare dei grandi avi.

Re, ballerini, principi, grandi guerrieri, grandi dame, cortigiane, monacelle timide, cardinali e papi, io li vedo danzare in tondo una ronda di sogno, tra i precursori amici della scena muta e parlata, in augusto corteggio, nel tempio: e fuori del tempio accompagnare il teatro parlato nel cammino dei secoli.

Dopo lo splendore di Roma l'arte mimica rivive nelle rappresentazioni sacre medievali — quando la Chiesa, non potendo sradicare usi pagani, vestì gli antichissimi usi colle forme della nuova fede.

La Chiesa si era elevata con tutta l'eloquenza de' suoi Padri contro i sadismi del circo e contro le oscenità della scena, che fin Giuliano da Antiochia rudemente anatemizzava.

Fattasi ora padrona del mondo, distrutti i giuochi scenici, si diede a perseguitare gli istrioni da strada, che pei crocevia, per le piazze, pei

primi castelli barbarici agitavano ancora il gusto di una morente gioia pagana.

A combattere l'innato desiderio di rappresentazione, la religione del dolore si diede a moltiplicare le funzioni figurative, le processioni, le traslazioni di reliquie, e a comporre dei veri drammi, come quello del « Presepio » a Natale, o la « Stella dell'Epifania » coi tre Re Magi, o il « Sepolcro » colle tre sante donne sostituite da tre canonici con una cuffia femminile — *ad similitudinem mulierum* — o l' « Ascensione », ove si vedeva un prete trascinato da corde ascendere in alto.

Vere rappresentazioni mimiche che formarono per lungo tempo l'ammirazione dei fedeli e di cui Innocenzo III riconobbe l'ortodossia con una sacra bolla.

Le rappresentazioni funebri che discendono da un'antichità millenaria, rifioriscono col rifiorire rigoglioso del fenomeno della fede nella Società barbara : nei secoli VIII e IX era uso terminare le esequie di abati e abbadesse santissime con piccoli drammi funebri, cerimonie

curiosissime, ove religiose e religiosi si distribuivano le parti, come compagnie di attori.

Al X secolo le vite dei martiri e dei santi prestarono il tema drammatico delle loro venture per brevi drammi mimati e cantati ai crocicchi delle vie, e nei conventi.

La celebre Roswitha, monaca di Gandersheim, ci ha lasciato qualcuna delle sue, allora famosissime, azioni drammatiche.

Ancora una volta, all'ombra delle sante navate si sviluppa collo splendore del potere sacerdotale, colla magnificenza della pittura, della scultura e della musica, il teatro in ogni sua forma, nella gran tragedia e nel comico e nel grottesco che gli uomini del medioevo, ironici ed entusiasti, sentirono più di noi.

Si risvegliarono usi antichissimi, come quello di folli balli iniziantisi nel coro, e poi continuati per le navate della chiesa in furibonda sarabanda, fin nel cimitero adiacente, sulle tombe. Balli strani di vivi sui morti che furono evidentemente il germe delle numerose pitture di danze macabre ove gli artisti di quei secoli amarono filo-

sofeggiare collo scheletro che trascina re, cortigiane, popolo e abbati nella ronda fantastica! —

Col secolo XIII finisce l'epoca dell'apogeo del potere sacerdotale, e sfugge dalle mani dei sacerdoti a poco a poco anche il monopolio esclusivo dell'arte del teatro: si laicizza, e pur conservando forme di estrema pietà, rimane amministrata ed azionata da borghesi. Si formano allora le « Confraternite della Passione di Nostro Signore », munite di lettere patenti autorizzanti l'esercizio di tale industria, dove vi sono gruppi di attori che rappresentano drammi sacri, e dove il prete non è più l'elemento principale, ma solo

aiuta e seconda le fatiche di quegli uomini di buona volontà che se ne occupano.

A Parigi si fonda la celebre società della « Basoche », a cui fin dal 1303 Filippo il Bello riconobbe diritto di gerarchia, diritto di batter moneta, di rendere giustizia tra di loro, e persino, onore grandissimo, al loro Re di Basoche il privilegio di portare un berretto simile al suo!

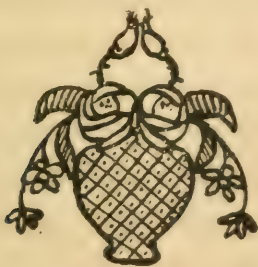
Questi soci della Basoche non potevano rappresentare i drammi sacri, riservato privilegio alle Confraternite di Gesù, protetto da reali prerogative, e cercarono perciò nuove vie, filosofeggiando, allievi di Abelardo, nelle « Moralités ».

Poi ancora sempre più staccandosi dalla Chiesa, vennero gli « Enfants Sans Souci » che rappresentavano le « Sotises » o « Soties », specie di farse ingenue e satiriche, atte a rallegrare il pubblico, dopo il pesante piombo di un « Mistero ».

— Le rappresentazioni si facevano in strani teatri a parecchi scompartimenti, costrutti così, per evitare i cambiamenti di scena; al piano

di sopra vi era il Paradiso, gli scomparti centrali raffiguravano, secondo i casi, il palazzo di Erode, o la casa di Pilato; e in basso una mostruosa bocca di dragone fungeva da porta d'Inferno e si apriva e chiudeva per il frequente passaggio dei diavoli, secondo le necessità sceniche.

Tempi felici! Tale era la facilità di immaginazione dello spettatore medievale, che una piccola indicazione bastava a dargli l'illusione di un mondo, più e meglio certo che non facciano ora le sapienti combinazioni di luci, di colori e di macchine dei morti teatri.

— Noi *vediamo* ancora il falso, la tela, il cartone... ma l'attento pubblico del medio evo *vedeva* veramente il fumo infernale, le fulgide nubi d'oro celesti!

I banchetti di corte nel buon tempo antico erano lautissimi, ma i servizi di cucina non forse così rapidi e perfetti, e le attese, tra le portate, potevano parer noiose.

Tra un piatto e l'altro, — « entre-mets » — un po' di musica e qualche lazzo dei buffoni era buona cosa per rallegrare i paladini cristiani. Autori illustri non disdegnavano comporre questi intermezzi : e noi troviamo il buon *Roi René de Provence* che verso la metà del 1400, già palpitando sul mondo lo spirito della rinascenza, compone « Lou Gué », azione mimica ambulatoria, che si svolge in un festoso banchetto alla vigilia del *Corpus Domini*.

L'ammirato cronista racconta come nella composizione del buon Re vi fosse un po' di tutto : un Duca e una Duchessa d'Urbino montati su due asine a rovescio, fra cavalieri armati di lancie, figure satiriche che durarono ben tre secoli, nelle pantomime del *Corpus Domini*; poi Marte, Minerva, Plutone, Proserpina, Driadi, Ajgipani, un carro con Giove, Giunone, e il cattivissimo Erode e la lussuriosa Salomé ! Il vitello

d'oro con gli ebrei e la regina di Saba coperta di gemme con brillantissimo corteo, poi i Re Magi, Melchiorre, Gasparro e il moro Baldassarre seguenti la stella d'argento ciondolante da una lunga canna, e la strage degli Innocenti, e Gesù, i lebbrosi, anime di dannati, diavoli, la morte, ecc. ecc.

Tutte queste strane figure si presentavano in corteo accompagnate da suoni di varii strumenti su arie composte dallo stesso Re, arie piene di grazia, che si ritrovano ancora nei nostri canti di Natale, « le vejie de Noué ».

Si trovano pure traccie di quelle antiche azioni mimiche ambulatorie in qualche nostro villaggio; e — per non parlare di quelle celebri di Oberammergau — ricordo Candelo nel Biellese, dove le rappresentazioni sacre da tempo si rappresentano coi rustici mezzi del luogo.

Fiore un po' stanco di un ceppo secolare, esse ci dànno oggi un'idea viva di quel che erano ai bei dì della fede i drammi religiosi.

Veramente a Candelo e nei paesi vicini la rappresentazione è ora più bacchica che cristiana.

Non importa : l'intenzione è buona, e basta ! Vi si vede un Cristo vestito del camicione bianco, un Pilato, un Caiffas, le Pie Donne, Erode, e un demonio destinato ad essere confuso e cacciato nella trappola di un fienile, demonio, a cui lo spirito realista del tempo aggiunge, per effetto scenico, infitto sotto la coda, un razzo, da accendersi al momento della maggior rabbia diabolica.

Ma se Re Renato non conosceva queste delicate particolarità sceniche, era però un grande artista ; se vivesse ancora sarebbe il Re dei Direttori di scena e comporrebbe per la nostra gioia alcun'altra di quelle dolci canzoni che i « Flageolets » di Provenza suonarono per secoli a molcere il cuore delle belle.

In Italia pure si ricordano presso a poco in quell'epoca feste del genere. Un tale Bergonzio di Botta compose ed inscenò in onore di Galeazzo duca di Milano, e di Isabella d'Aragona, sua sposa, una grande azione musicale-ambulatoria rappresentata durante il banchetto dato in occasione di così illustri nozze.

Giasone vi appariva coi suoi Argonauti recanti il vello per tovaglia da tavola al suono di marcie guerresche, e Mercurio, e Orfeo colle belve, venivano colle mani piene di preda da offrire alla mensa del principe, e poi Pomona coi pastori d'Arcadia recando formaggi, e, niente meno, il sapiente gastronomo Apicio per esaminare la perfezione dei cibi.

Ma poichè senza allegoria morale la commedia mimica non poteva aver luogo, ecco Imeneo e Amore condurre la « fede coniugale » per offrire i suoi servigi a Isabella, e improvvisamente Semiramis, Elena spergiura, Fedra lasciva, Cleopatra lussuriosa, irrompere nella sala ed esaltare le acri gioie della infedeltà e dei violenti proibiti amori... Ma subito Lucrezia virtuosa, Penelope paziente nell'attesa, Thomiris, Giuditta, Porzia, Sulpicia, donne virtuosissime, si precipitavano fra le impure discacciandole dalla sala e recando alla sposa le ben giuste palme del pudore... E poi... e poi queste onestissime signore, con Bacco, con Ajgipani, con Satiri, con Sileni ed altri cavalieri del genere, scaldate dalla forza del vino,

intrecciavano piacevoli danze, e... il cronista non dice di più.

Non saprei pensare più varia e più strana fantasia, ma quelli erano i tempi dell'arte ingenua, senza tormenti. Facile era il riso. Non vi erano compratori da contentare, non censure, il pubblico era attore e attori erano pubblico a volta a volta... la vita era buona.

GRANDI personaggi amarono nei bei giorni della Rinascenza la coreografia e la mimica : Caterina De Medici chiama alla Corte di Francia il Baltassarini, detto poi Beaujoyeux, proclamato da un poeta del tempo, risuscitatore del teatro greco, gran geometra, ecc... E Beaujoyeux scelse fra le migliori nobiltà di Francia i suoi attori :

Lorsque Circé parut en ce ballet pompeux
aux yeux de Médicis offert par Beaujoyeux,
on choisit les acteurs parmi cette noblesse
qui joignait au courage, et la grace, et l'adresse.

Con lui il ballo entra in gran parte nell'azione mimica, perchè vivissima è la passione del danzare nella società del tempo. Re, principi, grandi dame, abati, guerrieri e popolo amano mascherarsi, figurare azioni, ballare con sapienza.

Enrico IV, « le vert galant », apprende la caduta di Amiens ad una mascherata, e togliendosi la maschera, dice alla bellissima Gabriella d'Estrées : « ma belle dame, il me faut prendre aultres armes et partir pour une aultre guerre.... car je me souviens que je suis aussi Roi de Navarre ».

Anche la nostra piccola Casa di Savoia, annidata ai piedi delle Alpi, sente le necessità estetiche del tempo, inscena numerose azioni, in generale di carattere mitologico morale. Nel 1634, fra le altre, precedendo Rostand, un

oscuro direttore di teatro compone un'azione di galli e galline che cantano:

> *faisant la guerre en silence*
> *cot cot cot ... avec nous chante ...*

dove un grande pavone con una coda tutta a specchi simboleggiò l'Apparenza e fece delle uova da cui uscivano « le Menzogne Perniciose » e « le Menzogne Gradevoli » e « le Lusinghe », i « Fallaci Amori », col seguito di un complicato intreccio, per noi noiosissimo, ma certamente utile ad ammaestrare le rigide dame della corte, troppo facili alle menzogne gradevoli ed ai fallaci amori.

Ma fu sotto il regno del Re Sole che le azioni mimiche ai balli toccarono l'apogeo della grandezza, poichè lo stesso re vi figura come attore. Però l'azione mimica passa in secondo ordine, soverchiata dal ballo e dalle decorazioni, dai costumi e dalla magnificenza degli apprestamenti scenici. Il secolo gagliardo che prepara le ore della Rivoluzione passa in una festa magnifica di ori, di gemme, di splendori.

Il Re danza, ed i suoi generali, che ritornano vincitori da lontane battaglie, vestono la maschera a corte e fanno inchini alle dame imbellettate, danzano e recitano commedie e scrivono versi celebrando la grandezza del Re.

Nell'azione « Ercole innamorato » le nuvole discendono dal cielo, si aprono e ne escono quindici dame bellissime simboleggianti le quindici case imperiali da cui è uscita la casa di Francia.

Nell'azione « l'Impazienza » Re Luigi, vestito di magnifico costume, proclama dalla scena d'esser, lui, il Re di Francia, più grande della terra stessa, lui, il Re Sole!

Magnifica esaltazione dell'orgoglio senza freno che trova nell'arte le sue espressioni più vive ed anche più grottesche.

Ma Lulli compone le musiche, Racine scrive qualche tema di scenario: oltre il Re, Madama di Borgogna, la Regina, le Principesse del sangue, recitano e danzano col seno nudo; la fronte piccola stretta, altera e breve, l'occhio rotondo e duro sotto le sopraciglia dense, la bocca carnosa e grande, rivelano la sfrontatezza impe-

riosa, l'ardore sordo dell'ostinato desiderio; danzano e ridono e fanno all'amore giocondamente... ed il Cardinale Richelieu sorride perchè:

on ne fait de la haute politique qu'au bal...

LA mimica, come ragion d'essere a sè stessa, si perde d'ora in avanti. L'azione, l'intreccio più o meno strano, mitologico, morale o fantastico non serve che da scheletro ai balli, e ballerini famosi inventano passi nuovi, nuove forme di danza. Pécour, Beauchamp, Desax, Ballou, che fu maestro di ballo di Luigi XV, hanno onori altissimi.

Pochi anni dopo Noverre tenta risuscitare la pantomima. Egli pretende che il direttore di scena fa opera pari a quella del pittore; la scena è una tela su cui egli compone le idee e le sottolinea di musica. Noverre cerca il realismo scenico e si oppone alla degenerazione del co-

stume, che era disceso, attraverso i più assurdi anacronismi, a preoccuparsi solo dell'effetto scenico.

Gli Orazi non venivano forse sulla scena con due enormi *paniers* sui fianchi, e un'alta acconciatura tutta nastri e fiori, e cinque riccioli di capelli incipriati scendenti sul volto?

Noverre inorridiva. Impegnò battaglie con il vestiarista, con i celebri ballerini Gardel, Douberval, Vestris, che pensavano solo a far vedere i loro salti prodigiosi, o la forma delle loro gambe o braccia. Egli volle ricondurre l'arte alle forme antiche, come quando il mimo Bathillo teneva sospesa la folla in un'ansietà di dolore vestendo la tunica del matricida Oreste.

Infatti Noverre amò l'antico, e compose ed inscenò una « Morte di Aiace », un « Giudizio di Paride », una « Clemenza di Tito », e moltissime altre composizioni del genere serio. Non disdegnò il genere meno serio in quei « *Petits riens* » che ebbero tanto successo nel giugno del 1778 con Vestris e mademoiselle Guimard.

Nell'ultimo episodio, l'Amore conduceva due

pastorelle davanti ad un ignoto pastore, e per piacere al novello Paride, esse intrecciavano una graziosa danza, ma questi ad un tratto si scopriva il seno per disingannarle e si faceva così veder donna... Il pubblico incipriato batteva le mani entusiasta... ma di che? Della composizione di Noverre o della musica di quel compositore oscuro che si chiamò poi Mozart o del bianco e tondo seno della Guimard? Non credo possibile il dubbio.

Noverre fu, come quasi tutti gli uomini di teatro, vanitosissimo, ma non senza grazia, e scrisse alcune lettere sulle arti iniziative, dove: « sur un art qu'il crut universel, du ton le plus auguste endoctrinant l'Europe », ci ammaestra nei segreti della mimica e del ballo.

Egli visse in un secolo magnifico ed in una società smagliante di eleganza e smagliante di vita. Nel cielo della sua celebrità rifulgono i nomi delle belle del suo tempo, la Janet, la Quinault, Sylvia, la Favart, mademoiselle Allard, la Guimard, mademoiselle Sallé, la Camargo, fiori della vita, che dalle tele di Raux, di Nattier, di

Coypel, di Vanloo, dai pastelli del grande La Tour, ci sorridono ancora argute, dileggiatrici, sensuali, viva espressione del loro secolo ove seppero esse far della vita un'arte,

tout en chantant sur le mode mineur
l'amour vainqueur et la vie opportune ...

La rivoluzione ripescò nelle inesauribili fonti greche il desiderio della pantomima, e ci diede alcune composizioni ove l'azione mimica prevaleva sul ballo; ma sono state piuttosto azioni am-

bulatorie, con figure simboliche, secondo il gusto del tempo, declamatorie, ampollose, noiose, come quella della festa del 20 Pratile dell'anno II. « Infanzie » adorne di violette, « Adolescenze » coronate di mirto, « Vecchiaie » con rami d'olivo, o « Virilità » colla quercia... e poi Libertà, Spade, Giustizia,... e Robespierre vestito d'azzurro con un bel discorso.

All'infuori di questi pochi esempi, nei quali ci vuol pur molta buona volontà a discernere l'importanza della mimica, questa non fu molto coltivata in quei tempi. Negli spettacoli teatrali la coreografia è quasi solo ballo, e, dovunque, in quell'epoca intensa di sangue e di speranze, il ballo impera. Furoreggiano i famosi balli di « Victimes », ove, dice il Mercier, per essere ammessi bisognava presentare la tessera di aver perduto qualche parente prossimo sotto il ferro della ghigliottina!

All'aprirsi del mille ottocento, preoccupati a vivere le grandi giornate politiche a cavallo dei due secoli, poco pensarono gli artisti a mimar drammi. Solo più tardi s'impiegò l'arte mimica mista al ballo per rappresentare grandi fatti storici della Rivoluzione o dell'Impero e sopratutto ebbe favore in quell'età di tese condizioni politiche, quando le parole che si dicevano sulla scena erano attentamente censurate e spessissimo

proibite addirittura; la prudenza politica favoriva così un maggiore sviluppo dell'arte muta.

Gli attori italiani si distinsero per la facilità della loro mimica espressiva, e la composizione dei grandi balli a tema drammatico ritorna a poco a poco di moda, rinnovellando gli entusiasmi del tempo dei « grands Danseurs du Roi », della Gardel in « Giunone nel rapimento d'Europa » o della Nicolet nella « Giovanna d'Arco ». Ora invece è Chevalier che veste *petit chapeau* e *redingote grise* o la bellissima Dumouchel, il cui talento espressivo fa piangere gli spettatori nella parte della infelice « Regina di Persepoli ».

Proibita la parola, ritorna l'uso di quel cartello scritto che già usavano i primi teatri invece dei cambiamenti di scena e che noi ci compiacciamo di ricordare nelle tragedie recitate da Shakespeare al teatro del Globo.

I nostri nonni dicono che un fremito di angoscia percorreva gli spettatori quando due soldati venivano sulla scena e srotolavano una specie di bandiera che recava delle frasi impressionanti,

come : — « *la Regina muore di fame* », oppure, « *i due bimbi sono gettati nelle fiamme* » : per le platee si levavano sorde esclamazioni ed il savio papà si curvava all'orecchio della vicina, e le diceva : Vedete che bella cosa saper leggere... manderò la mia Carlotta a scuola !

Noi abbiamo ripreso ora per i nepoti di Carlotta questa buona abitudine dei titoli, e facciamo compitare ai fanciulli delle ardenti frasi d'amore, o dei complicati dannunzianesimi...

Nell'ultimo mezzo secolo, l'amore dell'arte mimica si perdette a poco a poco ; prima relegata nei balli del Viganò, di Giuseppe Rota, del Manzotti, del Marenco, fu impiegata solo come pretesto ad un dramma complicato oscuro indecifrabile. Dramma composto da una serie di gesti definiti, duri, come segni grafici di un linguaggio jeratico, che non corrispondono alla nostra sensibilità, ma sono solo più un convenzionalismo freddo e servono nel loro insieme a formare lo scheletro di una serie di balli a gruppi

ove la bellezza delle donne, l'abile impiego delle luci, dei colori, dei movimenti simultanei e della musica servono a trasportare lo spettatore in un caleidoscopico e fantasmagorico mondo di sogno, paragonabile all' ebbrezza dell' oppio, ove realtà e verità subiscono una deformazione stramba se pur qualche volta piacevole.

Basti leggere la didascalia di un quadro moderno « Amor » di Manzotti, per esser sicuri di non capirne nulla :

Ballabile : « La Scultura », scena V, quadro VII : ...16 battute, davanti al busto come contemplando il lavoro fanno *pas de bourrée,* e il *temps élevé* da una parte e dall'altra, quattro volte, poi cinque tempi di seguito ; — colpi di scalpello — atto di gioia , un giro intorno con corsettina ; si ripete il *pas de bourrée* e il *temps élevé* all'*arabesque,* poi l'atto di gioia, una corsettina in avanti, e finiscono in gruppo...

Come si vede, l'idea « scultura » è resa con mirabile chiarezza !...

Qualche saggio è fiorito ancora con la serie delle pantomime di Pierrot (l'antico *Barbouillé,*

a cui un attore diede gloria di primo ruolo); piuttosto esempi scolastici di un'arte soffocata dalle necessità nuove dei tempi, e pretesto ad un tema musicale, che non vive di una sua vita vera.

Invece il cinema...

III. — LA FORMAZIONE DELLA COMMEDIA CINEMATOGRAFICA

> imperocchè io stava osservando
> dalla finestra della mia casa,
> dietro li miei cancelli...
>
> Prov. VII. 6.

ALINCONICA è stata l'infanzia dell'arte dello schermo. — Ha avuto una nonna vecchietta arzilla, allegra, festosissima, la lanterna magica, ma il nepote fu un triste fanciullo.

La lanterna magica fu una fonte inesauribile di gioia: nell'ombra della sala famigliare, da-

vanti alla tovaglia tesa sul muro, noi e i bambini del vicinato, stretti a due a due sulle sedie, entrammo per la sua virtù nel divino regno del sogno. Essa ci aprì le porte del meraviglioso, ed il mondo fu vasto e smagliante dei bei colori dei magici vetrini.

Non posso io ora pensare alla storia del padre e figlio creduloni che vanno al mercato a cavallo tutti e due dell'asino, e finiscono per portare loro l'asino per il troppo mutar di consigli; od a Puccettino coi suoi sette fratelli nel bosco, o la lagrimevole storia di Cappuccetto Rosso e del Lupo, senza vedere gli infantili miei eroi in quei costumi svizzeri o tirolesi, procedere rigidi, a scatti nel tondo di luce sulla tovaglia bianca, e riudire la voce di mio padre che racconta.....

Il mondo era sconfinato, non v'era che poesia!

Non movevan i piccoli personaggi, o taluno appena apriva le gambe a compasso per un ingenuo meccanismo di vetri, ma per noi erano pieni di vita intensa; uscivano da quella sala, vivevano nei prati, pei boschi, colle cicale, colle farfalle che parlano, nel torrentello del bosco pauroso,

vicino a casa ove certo era possibile incontrarli al tramonto...

La sala era oscura, vastissima, il tondo di luce enorme, e l'odore di vernice calda e di petrolio della lanterna, delizioso...

Sono passati molti anni da quei giorni fulgidi, e quando ho ritrovato nella vita una sala oscura ed uno schermo bianco non era più, ahimè, la lanterna magica! Era una cosa brutta: il cinematografo!...

Mi domando a volte perchè le prime commedie cinematografiche fossero così ignobili e penso che le ragioni sono assai complesse.

Prima di tutto nessuno pensò all'Arte; il problema meccanico, e lo stupore della sua risoluzione preoccupava tutti e più specialmente i produttori.

Il fatto che esso poteva servire come mezzo di espressione artistica non fu molto considerato: si pensò che era una curiosità da sfruttare per quel poco tempo che ne sarebbe durata la moda, e solo speculatori avidi si occuparono della cosa nuova.

Mancò perciò al cinematografo quel primo periodo di ingenuità: di ogni arte, il fiore più bello.

Si può dire che nacque già vecchio perchè si propose di dare ai pubblici riproduzioni di vecchi sistemi d'idee, e non si preoccupò di ritrovare sè stesso.

Scoperto il mezzo di riprodurre fotograficamente un sistema seguìto di azioni e di avere con relativa semplicità sullo schermo bianco con ombre e luci, l'illusione di un vero, si pensò subito di utilizzarlo per la produzione in molte copie di un fatto che avveniva una sol volta, tal quale come la cromolitografia di trista invenzione distribuì al mondo, vituperandoli, i capolavori unici della pittura.

Passato il periodo brevissimo di presentare al pubblico per la loro curiosità, alcuni fatti della vita normale, come la marcia dei soldati o l'arrivo del treno o le onde del mare... si pensò di combinare le prime commedie. Furono semplici, semplicissime e brutte.

Si cercava una novelletta e si spezzettava in

scene; la novella doveva solo avere in sè quel tanto d'azione che potesse essere significato con gesti, sottolineati da pochi titoli. I direttori di scena furono autori e si preoccuparono di saccheggiare il patrimonio novellistico.

Ma siccome nessuna cultura li accompagnava, produssero scenari di commedie che ora, a poco più di dieci anni di distanza, ci fanno sorridere.

Per la necessità degli spettacoli di allora, il dramma cinematografico non doveva durare più di quindici minuti; in linguaggio tecnico doveva essere lungo trecento metri al massimo. Trecento metri di nastro di celluloide a cinquantadue fotografie per metro, di cui ne passava circa un migliaio al minuto in macchina di proiezione. Un dramma in quindicimila fotografie!... —

Questa prima produzione mancò di sincerità e di freschezza, perchè tentava di riprodurre sulla scena muta il teatro, non comprendendo ancora che se il cinematografo voleva vivere doveva trovare i suoi ideali per sè solo, far di sè stesso una cosa originale, nuova, diversa da tutto quanto vi era nel momento, se pure intessuto degli

stessi elementi. Non solo mancò di ingenuità, ma scelse per riprodurli, i più ignobili intrecci che abbiano mai contaminata la scena, ed alla rappresentazione della semplice allegrezza, e dei casi felici della vita, preferì il genere violentemente tragico o il grottesco.

Nel genere tragico trovò come tipo ideale la novella Balzachiana (mi perdoni quel grande); intendo la novella Balzachiana nelle sue degenerazioni, vale a dire: un fatto breve composto di pochi casi normali determinati dalle posizioni reciproche dei personaggi, ed un finale improvviso, inatteso, sanguinoso, violentemente drammatico, sì da piombare sull'animo dello spettatore come l'artiglio di un'aquila.

La vendetta, in tutte le sue forme; da Montecristo al Mercante di Venezia, a Ruy Blas o Amleto, con tutte le degenerazioni imitative.

La rivolta: col suo seguito di cospirazioni e di congiurati: Lorenzaccio, la Congiura di Fieschi, la Cospirazione dei Pazzi, il romanticismo rivoluzionario, ecc.

L'adulterio con uccisione, ed in generale i

delitti per amore e per orgoglio, l'errore giudiziario e le sue tragiche conseguenze; il colpo di pistola che uccide l'eroina nelle braccia del promesso sposo, il veleno bevuto per errore, ecc.

I temi, dunque, furono quelli del teatro popolare naturalmente limitati a poche situazioni, perchè non si era pensato e non si sapevano comporre scenarii con sapiente costruzione.

Nessuno studio o fatica presiedeva àlla composizione del scenario per cinematografo, e nessuno si accorse di adoperare prevalentemente una serie di temi piuttosto che un'altra; perchè gli autori copiavano, e copiando cercavano quei romanzi ove brutalmente balzasse fuori la situazione violenta.

Il cattivo gusto sembra aver consigliato con infaticabile attività l'inscenamento delle prime commedie.

L'ignobile bruttezza delle prime produzioni, l'umiliazione morale che schiacciava lo spettatore in una bottega sporca e puzzolenta o nel baraccone ove avveniva lo spettacolo, la masnada di gente poco degna che si occupava del

nuovo teatro, gli hanno data un'impronta sfavorevole così profonda da suscitargli contro una serie di antipatie che ci vorranno anni ancora a dissipare.

Il dramma storico, o almeno vestito di costumi di altri tempi, imperversò; e ciò perchè più vasta è la serie delle situazioni e stati d'animo eccessivi, se si cercano attraverso le mentalità gli usi e le costumanze di tutti i tempi.

Una quantità considerevole di situazioni non è sopportabile vestita del nostro abito nero:

Come gettare « l'Ebrea » di Halévy in una caldaia di olio bollente senza la rossa maglia del boia?

Come far tagliare la testa al proprio figlio e alla propria moglie senza l'armatura di Nicolò II d'Este, Duca di Ferrara?

Come uscir tranquillamente dalla tomba senza i vestiti degli Amanti Veronesi?

Molte situazioni morali riescono pure impossibili nel nostro ambiente sol perchè noi non sentiamo più così. Lo stesso duello non è forse già ora un anacronismo? Non sono forse un as-

surdo le tortuose trame di delitti lungamente perseguite da esseri malevoli grotteschi e orridi nella forma, quali li amarono i romanzieri romantici? O le folli esaltazioni della fede? O le imperiose prepotenze di Don Rodrigo?

Invece, con antiche vesti tutto ciò diventa facile ed accettabile: attraverso gli orrori, le prepotenze, le superstizioni, i fanatismi, le sfrenate passioni che costituiscono il patrimonio morale della nostra razza e che a volta a volta ne segnano le caratteristiche essenziali nel faticoso cammino verso un sogno di tolleranza, di sorriso e di libertà, era facile trovare tutti gli episodi brutali per dare il *frisson* alle platee gremite, per tener l'anima un momento sospesa, e per dare con cura continua una lezione di storia dell'esaltazione delle passioni ed una visione di quadri di vita d'altri tempi, non vera, come false le favole che vi si raccontano.

Si percorse tutta la storia dall'Evo di mezzo al nostro tempo — un inspiegato pudore tralasciò l'antichità — ma le avventure dei cavalieri medioevali che avevano generato il primo

romanzo, i drammi delle piccole corti della rinascenza italiana ricchi di quella cieca violenza che colorisce il nostro bel quattrocento; il cinquecento ed il seicento francese visti attraverso i romanzi di Dumas, le birbanterie dell'Inquisizione di Spagna, la Rivoluzione Inglese di Cromwell e più la Rivoluzione Francese, i drammi misteriosi della vita russa, i barbagli di passionalità magiara, furono sfruttati in tutti i sensi.

Si fecero battaglie coi Rejtres tedeschi e tornei coi cavalieri italiani, si seguì il Duca di Alba nelle sue repressioni fiamminghe, e Gu-

glielmo il Taciturno ci apparve, un dito sul labbro inferiore, pensoso, a guardar l'acque della Skelda.

Si vide Carlo IX giocare il bilboquet e « *canarder* » i borghesi col nuovo archibugio a rota, e si tremò all'eccidio della notte di S. Bartolomeo.

Imparammo come fanno le streghe a far l'incantesimo, ci curvammo con Piquillo Alliaga sulle carni torturate dell'eretico attanagliato dalle tanaglie roventi, e vedemmo la tenda di velluto muoversi un poco per l'urgere dei congiurati appostati, attendenti la venuta del Duca.

Fummo in Siberia con lunghe file di congiurati incatenati e legati che pestavano la neve delle nostre Alpi con finti stivali.

Imparammo la czarda e la caciuka sulle rive del Po che chiamammo Danubio, ed entrammo vittoriosi in Saragozza coi soldati di Napoleone.

Onorato di Balzac ci insegnò a murare il rivale vivo in un armadio, ed il rivale, per un onore che non è più del nostro tempo, si lasciò murare in silenzio...

Otello colla faccia tinta di nero fumo impastato nella birra, soffocò Desdemona in un letto secentesco.

Enjolras morì perdendo la parrucca sulla barricata Hughiana e vedemmo Robespierre colla mascella fracassata... e l'attore Costello, bellissimo, a collo nudo, fece segretamente piangere e sognare le spettatrici nell'ombra della sala, salendo sereno e grande la scaletta della ghigliottina nel costume di Gauvain.

Alcuni periodi di storia furono rispettati non saprei dire perchè; forse perchè meno novelle e romanzi se ne occupavano. Prima di tutto l'antichità Greca o Egizia o Romana. Molti anni passarono prima di osar vestire tunica e toga.

Il seicento anche fu assai poco trattato sulla scena del film: il bel costume di Molière fu per fortuna sua rispettato, come pure il suo confratello italiano, il costume goldoniano dai grandi allegri ricami.

La lieta Venezia di Carlo Goldoni e di Casanova non tentò i compilatori di foschi drammi, la Locandiera non sedusse col suo sorriso biri-

chino i feroci drammaturghi. Invece la Rivoluzione francese fu un campo frugato da avidi ed implacabili ricercatori e lo schermo conobbe le corse di gente in grandi zoccoli di legno con pantaloni a righe rosse, le teste di cartapesta agitate su di un bastone, su uno sfondo di fumo d'incendi.

Il Romanticismo prestò le sue congiure, i suoi duelli, e l'amore in crinolina coi dolci versi d'Aleardi sulla riva di quiete fontane, e l'inarrivabile Barbey d'Aurevilly si lasciò rubare la casta fanciulla uscita dal convento, che muore di piacere nelle braccia dell'ussaro azzurro!

Tante fonti magnifiche... e non una coppa d'acqua pura!

Col dramma a forti tinte si sviluppò ed ebbe fortuna la farsa, chiamata *film comica,* benchè molte volte avesse in verità solamente l'intenzione della comicità.

Fu una commedia brevissima che durava appena sei o sette minuti, intessuta con elementi

tolti dall'enorme patrimonio delle farse. I temi furono semplicissimi e quasi tutti uguali, basati sempre su di un leggero equivoco, su di un errore di personaggi, e su esagerazioni grottesche dei difetti comuni.

Furono gli attori, vere maschere, senza lo spirito e la grazia che ebbero le maschere e senza la loro sottile significazione morale.

I personaggi caricaturali del film comico non servirono ad ammaestrare o a fissare tipi precisi dei difetti e dei piccoli vizi o qualità del popolo, ma cercarono solo di sollevare un grosso riso nella folla.

Si appresero però nel film comico alcune verità importanti: — l'effetto comico dei *grandi risultati discendenti da una causa minima*; l'effetto della *ripetizione uguale di un gesto,* e della *simultaneità del gesto,* e l'importanza della *corsa.*

Le conseguenze catastrofiche di un piccolo gesto offrirono un campo larghissimo di presentazioni sceniche: il rubinetto del bagno lasciato aperto inonda la casa; un fumatore eccessivo non accorgendosi del fumo della sua pipa

che esce dalla finestra serve di richiamo ai numerosi zelanti pompieri; un capello femminile sull'abito del marito determina scene coniugali di assurda gelosia, ecc., ecc.

La ripetizione di un gesto uguale con carattere di tic nervoso che viene spontaneo nell'uomo in preda ad una preoccupazione grave — gesto che quasi sempre è in disaccordo col suo stato d'animo, — solleva sempre il riso. Così pure solleva il riso il ripetersi di una stessa posizione visiva di fatti, e l'allegrezza del pubblico cresce ogni volta la rappresentazione si rinnova.

Ad esempio, nella corsa, tutte le volte che all'angolo della via, passato l'*inseguito,* appare il gruppo degli inseguitori, colle sue figure caratteristiche assurde, contradditorie alle possibilità di quel che stanno facendo, la folla scoppia a ridere e ad urlare.

E ride nel caso della simultaneità di un gesto in più persone, come l'inchino uguale in un gruppo di persone, la parola mormorata all'orecchio contemporaneamente, le sedie portate da

vari personaggi per far sedere un solo ospite che si trova poi imbarazzato nella scelta, ripetuto poi nel portarle di nuovo via tutte insieme, senza lasciarne una per l'ospite che rimane in piedi.

Quali siano le ragioni del comico, confesso umilmente di non sapere. — I filosofi irti di sapienza hanno immaginato delle bellissime teorie. Da Platone a Hobbes, da Kant a Bergson il problema è stato palleggiato e discusso. Si parlò :

di oscillazione tra il piacere e il dispiacere (Hecker); del riso nascente dall'improvviso risolversi in nulla di una aspettativa intensa (Kant); del comico soggettivo e del comico di situazione... (Krapelin); di discordanza discendente (Spencer). Schopenhauer disse che: « il riso nasce dall'incongruenza repentinamente percepita fra un concetto e gli oggetti reali, che erano stati, sotto qualunque rapporto, pensati per mezzo di esso ».

Bergson determina che il comico nasce « quando un qualche cosa di meccanico s'è sovrapposto alla vita » come nel caso di una ripetizione periodica di una parola e di un gesto che suggerisce direttamente un'azione di automa.

Schulze scrive: « il comico è una rappresentazione o una percezione, la quale per istanti suscita l'oscuro sentimento che, in quella che l'uomo cerca di operare liberamente, la natura si faccia gaiamente giuoco di lui (ein heiteres Stieltreib), per modo che la limitata libertà dell'uomo viene schernita in rapporto ad una libertà più alta ».

Tutte queste teorie e molte altre girano con largo corteggio di gruppi di parole intorno alla verità nascosta. Una definizione semplice e chiara delle ragioni del comico non so trovare. E deve essere molto difficile radunare in un solo concetto quei rapporti tra natura e libertà e coscienza e idea, e fondere le dottrine naturalistiche alle idealistiche per definire in una sol volta per quali cause intime gli ambasciatori persiani davanti ai tesori di Re Carlo Magno radunati ad Aix, abbiano riso « da mattina a sera » o perchè le nostre platee risuonino di risa quando, sullo schermo cinematografico, un sacco di farina si versa sull'abito nero dello sposo nel dì delle nozze.

Il meglio è accontentarsi della definizione di quel soldato a cui ho chiesto che cosa fosse il comico. Mi ha candidamente risposto, dopo un dubitoso sguardo sulle qualità intellettuali del suo superiore: « Ma... è quello che fa ridere! ».

L'importante per noi è appunto vedere come, non filosofi, ma semplici speculatori, psicologi

della folla, abbiano trovato empiricamente i metodi di sciogliere in giocondità le tristezze della fatica giornaliera.

La vera trovata che fu per anni la colonna vertebrale del film comico, ed è anche ora bene impiegata come base del film d'avventure, fu: la corsa.

Nella storia del teatro pochi ne sono gli esempi, perchè male si presta la disposizione della scena unica a spostamenti rapidi. — Ma autori espertissimi l'avevano già tentata con successo, come Labiche nel suo delizioso « Cappello di paglia di Firenze » che in realtà è solo una corsa con avventure.

La scena del cinematografo invece, colla illimitata possibilità di spostamenti, favorì in modo

eccezionale lo svilupparsi di questa particolare forma rappresentativa.

La corsa presuppone: un inseguito che fugge, un inseguitore, e gli ostacoli frapposti. Variando la proporzione fra questi tre elementi, si ottenne una serie insperata di situazioni comiche.

L'inseguito è l'elemento meno importante e ha azione solo per il riflesso che hanno di lui le persone per caso incontrate.

Così l'inseguito vestito da scheletro determina dei folli terrori quando appare, improvviso, in ambienti calmi; l'inseguito in maglia è creduto ignudo, e aumenta di guardie e gendarmi il gruppo inseguitore; crea lo scandalo in buone beghine, in vecchie zitellone... getta lo scompiglio nel convento di fanciulle ove entra.

Il gruppo inseguitore invece è più importante dell'inseguito, perchè è ricco di tipi variatissimi, atti colla loro presenza a sollevare l'allegrezza, sopratutto quando la loro situazione in corsa è in aperta contraddizione colle loro qualità fisiche. La donna grassa che corre, la sposa con bianchi veli, i gendarmi Offembacchiani, il ma-

gistrato in toga, la signora di mezza età agghindata in modo esagerato, lo zoppo colla stampella, l'uomo senza gambe nel suo carrettello, il vecchio generale gottoso col piede fasciato, la balia colla carrozzella e il bimbo...

Questo gruppo vario di umanità caricaturale si veniva formando nel procedere dei quadri con un crescendo che ad ogni ripresa sollevava un riso più alto.

L'elemento degli incidenti prestò pure una infinita varietà di mezzi comici al direttore di scena, che volta a volta lanciò i suoi personaggi sotto il palco dei muratori facendolo crollare e cospargendo tutti di calce bianca, o nel mercato delle verdure, o nel negozio di terraglie a fracassare ogni cosa, o in acque correnti, o in ambienti tranquilli sfondando muri, interrompendo la vita di tutta la città.

Questi gruppi di gente rincorrentesi, vestiti e truccati nei modi più strani, imperversarono nel teatro del cinematografo, scalarono montagne di neve, precipitarono da tetti, irruppero in mandrie pascolanti, invasero treni in corsa, di-

guazzarono nei fiumi e nei pantani, per presentarsi poi sconci e sporchi, bagnati, davanti al sindaco negli sponsali o nelle aule dei tribunali, in ambienti, insomma, in stridente contrasto collo stato miserevole in cui si erano ridotti.

Ma l'esagerazione dei fatti naturali non bastava più al desiderio dell'eccessivo, e si immaginarono alcuni accorgimenti tecnici che si chiamarono « trucchi ».

Si presta infatti la macchina cinematografica, che scompone il movimento in quindicesimi di secondo, ad accelerare o ritardare uniformemente la vita secondo che i fotogrammi rappresentanti una serie di stati immobili e diversi della persona, sono proiettati con minore o maggiore intervallo di tempo sullo schermo bianco, e se sono stati fotografati con maggiore o minore intervallo.

In altre parole, la vita rimane allo schermo uniformemente accelerata se si è *girato adagio* durante la presa di vedute, o se si gira celeremente la macchina di proiezione, e viceversa. La scena approfittò di questo fenomeno ottico per

far correre le persone con celerità fantastica, e per far muovere vertiginosamente le carrozze tranviarie, le vetture, gli animali, ecc.

L'eccesso di celerità ottenne un relativo effetto comico che al contrario non ottenne il movimento ritardato.

Un altro trucco assai usato fu la dissolvenza, variamente applicata, che permise di vedere persone passare attraverso i muri, o dissolversi al momento di venire afferrate dagli inseguitori; di avere insomma, un divino potere di semovenza nello spazio, una fluidità sopraumana.

Ma questi trucchi che trasportarono la vita nel regno del fantastico servirono relativamente poco alla comicità delle commedie, furono considerati per formare una categoria a parte, le cui ingegnose applicazioni divertivano perchè eccitavano la curiosità del pubblico, ma non fecero rampollare veramente la gioia rumorosa del riso dal cuore delle folle.

Anche qui è difficile trovare le ragioni intime della psicologia del riso. È forse la ripetizione susseguentesi a intervalli brevissimi dello

stesso stimolo morale che accumula l'eccitazione nei centri nervosi del ridere in un fenomeno parallelo a quello materiale del solletico? o un più evidente automatismo sovrapposto alla verità umana che conosciamo?

La farsa in cinematografo ebbe breve fortuna e sopratutto non trovò la via per la sua evoluzione. Degenerò rapidamente in disgustose volgarità. Il desiderio del nuovo la fece cadere nelle peggiori stramberie ed il pubblico se ne stancò.

Le farse che ebbero fortuna, lo devono alla « vis comica » personale di qualche attore, piuttosto che alle intime qualità di « humour » dei fatti rappresentati. Si aggiunga che quanto è ridevole fra noi, lascia freddo o disgusta il popolo Inglese, e che le commedie Americane parevano ingenue a noi, perchè il comico è un elemento essenzialmente razziale e non universale come il drammatico, perciò in aperto contrasto colle necessità commerciali del film che deve accontentare i pubblici di tutto il mondo.

In America prospera ancora, sviluppandosi su due strade separate: la commedia sentimentale illuminata di leggera comicità, e il comico grottesco e catastrofico con assurdi e allegri disastri.

Da noi, all'infuori delle fortunatamente rare riproduzioni più o meno lunghe di « pochades » francesi, si tenta ora e da pochissimo tempo il film lieto, con tratti di umorismo e figure caricaturali della nostra società, composte con una volontà di satira educatrice.

Forse arriveremo un giorno a portare « Candide » allo schermo?

Intanto il film comico, breve, grossolano, e sempre uguale, riproduzione di elementi di teatro a cui manca la parola, è, speriamo, finito per sempre.

Ho accennato poc'anzi a quegli accorgimenti tecnici che con brutta parola furono chiamati « trucchi ». Ora di questi si composero subito dei films speciali, man mano che familiarizzan-

dosi cogli apparecchi, l'ingegno degli operatori ne scoprì la possibilità.

Vedemmo dunque delle corse a pazza velocità come se tutti i personaggi avessero presa la misteriosa polverina immaginata dal Wells ad accelerare la vita.

Vedemmo gli oggetti immobili, camminare e traslocare di casa senza aiuto umano, la sedia rimpagliarsi per conto proprio, i legacci delle scarpe agitarsi come serpi e formar da soli una bella legatura ed il suo grazioso nodino.

Vedemmo le uova rompersi e comporre la frittata, poi la frittata ricomporre le uova, l'uomo assottigliarsi come un foglio di carta, e scivolare dalle fessure delle porte, la ballerina danzare nel bicchiere di Faust, e l'Homunculus agitarsi nel boccale dell'Alchimista.

E vedemmo la casta Penelope parlar con l'Odisseo ch'ella aveva ricamato e che per magia usciva vivo dal ricamo, lasciando la sua precisa forma vuota nella bianca tela, salvo a ritornare a riassottigliarsi in linee arcaiche, col grand'elmo e l'asta, fra le lane della Fedelissima.

Gli antenati discesero dalle vecchie cornici, i sogni presero forma tangibile, e Amleto trovò con facilità l'ombra paterna, e Merlino l'incantatore potè sparire nella nube di fumo.

Il mondo del prodigio aperse le sue porte. Quanto la fantasia aveva sognato, fu possibile vedere con occhi mortali; ma per la dura volontà del destino, a questo sogno di fantasia, creato a forza di pazienza con congegni meccanici, con abili dispositivi ottici, mancò il volo, l'impronta della bellezza, mancò il soffio divino dell'arte, e il sogno cadde con le ali tronche. — Il mondo del meraviglioso, nel film, non tocca le nostre fibre sensibili, solo ci interessa per una fredda curiosità. La tecnica sovrasta il mondo del sogno e lo distrugge!

Il volo d'Ariel, o gli incantesimi di Puck sulla scena, ci riempiono di meraviglia panica; il volo d'Ariel sullo schermo bianco fa volgere il ragazzetto per chiedere al papà:

« Chissà come hanno fatto? ».

Il « come hanno fatto » è sempre una cosa teoricamente semplice, se bene praticamente diffi-

cile, basata su pochi principii variamente applicati.

Ho già detto altrove come si ottiene il movimento accelerato e ritardato; accennerò ora agli altri dispositivi di lavoro più in uso.

La Dissolvenza. — Si ottiene chiudendo gradatamente il diaframma a iride dell'obbiettivo in modo da impressionare sempre meno i fotogrammi sino a non impressionarli più affatto; il quadro in proiezione si fonderà nel nero; se poi ci si arresta, si raccoglie la pellicola impressionata nel periodo decrescente, nella scatola distributrice, si dispone un fatto nuovo sulla scena, e si ricomincia a girare riaprendo gradatamente l'obbiettivo; si otterrà una serie di fotogrammi (generalmente 56) in cui vi sarà un fatto che va perdendosi e, contemporaneamente *sovrapposto*, un fatto che va formandosi. Se poi si toglie solo una parte di quello che vi è sulla scena, per esempio, un personaggio, lasciando gli altri immobili fin che dura il periodo di chiusura e di riapertura del diaframma, si otterrà una graduale sparizione del personaggio, che

sembrerà fondere nell'aria in mezzo ad un ambiente vero costrutto di cose tangibili, reali, fotografate. La persona o l'oggetto può essere nel periodo di arresto sostituito da altro oggetto, e da una persona, e si avrà allora la trasformazione di un individuo in un altro...

Le applicazioni pratiche di questa possibilità della macchina di presa-vedute sono innumeri, ma per l'illusione, richiedono sempre un'altissima perfezione tecnica.

La Sovraimpressione e la Doppia Impressione. — Si possono sovrapporre due impressioni di fatti diversi sulla stessa pellicola. La prima impressione sarà naturalmente molto più intensa e la seconda sarà trasparente, leggera come un velo, e attraverso i personaggi si vedranno gli oggetti del fondo.

Ecco così il mezzo di riprodurre la leggera trama dei sogni, disegnandola contemporaneamente all'azione del principale personaggio. — Ecco l'ombra del padre d'Amleto, tutta la serie delle manifestazioni spiritiche, il Cristo fra gli Apostoli in Emaus; il miraggio della città

fantastica al viaggiatore nel deserto... ed ecco così il mezzo di tradurre con un segno grafico il pensiero, o il ricordo nell'attore di fatti lontani o diversi.

Le sovraimpressioni generalmente sono combinate con dissolvenza e richiedono una cura particolare di reperaggio per poter far apparire il sogno nel momento preciso in cui il gesto mimico denunzia nell'attore lo stato d'animo corrispondente.

Nella *doppia impressione* si copre con una maschera metallica, posta a contatto con la pellicola, se si vuole una divisione netta (o posta fuori dell'obbiettivo, se si vuole una sfumatura per separazione), una parte del fotogramma nel quale si dovrà poi impressionare un fatto speciale che è impossibile fotografare contemporaneamente. — In primo tempo si fotografa il fatto N. 1, nel secondo tempo il fatto N. 2, i quali avranno tutti e due la stessa intensità realistica, e appariranno essere stati fotografati insieme, se pure assurdi, come ad esempio, un uomo che discute con se stesso. Questo si ottiene fotografando

la discussione dell'attore seduto da un lato del tavolo, mentre la metà del fotogramma in cui dovrebbe cadere l'altra metà del tavolo è coperta dalla mascheretta. Si raccoglie poi la pellicola impressionata nuovamente nella scatola distributrice e si dispone la mascheretta a ricoprire la metà del fotogramma ove è già impressa la prima discussione dell'attore. Questi si siede dall'altra parte del tavolo e discute col suo avversario immaginario. — È evidente che lo stesso tratto di pellicola porterà le due metà del tavolo combaciantisi perfettamente e i due uomini — che sono lo stesso uomo — discutenti fra loro.

Questo mezzo ha infinite applicazioni che dipendono tutte dall'ingegnosità dell'inscenatore; così le scene di naufragio fatte in falso sul velluto nero, e poi col mare vero impressionato sotto, o le caccie o le lotte con le belve che non si possono avvicinare... ecc., ecc.

Il « trucco americano » che ebbe questo nome venendo a noi d'oltre mare, consiste nel

fare la serie dei fotogrammi uno alla volta con pause di tempo che permettono di modificare la sistemazione di cose e di persone che si fotografano. Si ebbe così possibilità di riprodurre le semovenze di oggetti inanimati : le scarpe che si allacciano da sole, il cesto di vimini che si ricostruisce da sè, i mobili che sloggiano e camminano per la via. In ogni pausa tra fotogramma e fotogramma, l'operatore sposta l'oggetto di qualche centimetro, mette qualche vimine di più al cesto, secondo le necessità, e nella proiezione seguìta, appariranno le successive posizioni come se assunte in tempo normale senza aiuto, e l'oggetto apparirà animato di vita misteriosa.

L'opera è di così infinita pazienza e di tanta, continua vigilanza tecnica, da richiedere a volte dei mesi di lavoro per avere qualche scena perfettamente riuscita ; per esempio quell'assedio di Troia composto da un Russo e agito tutto da scarabei ! Si immagini quante giornate ha impiegato quell'operatore davanti alla ricostruzione ridotta della città Troiana, a far fare pic-

coli movimenti a degli insetti imbalsamati, ed a fotografarli ad ogni istante in modo che la proiezione risultasse l'immagine della vita vera!

L' uso di obbiettivi a fuoco diverso e l'impiego delle distanze nelle doppie impressioni, permette di fotografare, o in due tempi, o contemporaneamente, dei personaggi di diversa grandezza che sembrano agire sullo stesso piano per quella poca prospettiva aerea che dà la fotografia.

Sull'orlo del bicchiere posto in primo piano può apparire una figuretta di donna danzante che in realtà è lontana trenta o quaranta metri dal bicchiere, ma che sta sullo stesso asse focale, e ciò quando si operi con un solo obbiettivo e in un locale vasto.

Nel caso si disponga di obbiettivi di diverse lunghezze focali, si fotografa in due tempi, prima il bicchiere solo con obbiettivi di corto fuoco, poi la donna in seconda impressione su velluto nero, a poca distanza, con obbiettivo a fuoco lungo. Le proprietà ottiche degli obbiettivi daranno l'illusione completa.

Collo stesso metodo si ottengono le differenze di grandezza nelle rappresentazioni di giganti e pigmei, nella lotta coi Titani, nelle figurazioni Dantesche, ecc., ecc.

Mi pare inutile descrivere gli effetti di cadute impressionanti perchè tutti sanno come si ottengano, riunendo una serie di cadute lievi non pericolose e ricomponendo il pericolo, solo nell'illusione di chi guarda, o con la sostituzione di fantocci alla persona viva nel momento del pericolo, come nel caso dell'uomo che si fa schiacciare dall'automobile o dal treno, sostituito, in un arresto momentaneo della macchina, con un fantoccio, poi risostituito con l'uomo che si risolleva dalla stessa posizione in cui è rimasto il fantoccio.

Durante la proiezione, i tempi d'arresto non appariscono, e si ha l'impressione di una verità catastrofica.

Ma ancora vi sono alcune applicazioni delle possibilità della macchina presa-vedute,

che permettono illusioni lontanissime dal vero, veri sogni strani e assurdi tradotti col linguaggio fotografico che si usa credere veritiero.

Si supponga ad esempio la macchina fissata al movimento di un Grande Equatoriale. Si potrà spostare in tutti i sensi; anche in due o tre sensi contemporaneamente, durante il movimento di presa-vedute, d' innanzi, poniamo, ad un paesaggio. La proiezione ci presenterà una sequenza di fotogrammi, ciascuno dei quali sarà stato eseguito da un punto di vista differente. Ma siccome noi siamo fermi, seduti, colla testa in alto ed i piedi in basso, non possiamo immaginare di essere noi a spostarci, o la macchina per noi, e vedremo invece un paesaggio ondeggiante, colle torri che oscillano, si inchinano, le case che si dispongono col tetto in basso, e gli uomini camminare su parapetti verticali o a testa in giù, in una caotica indifferenza delle leggi naturali, come nel sogno dell'ubbriaco.

Se poi con un' opportuna sovraimpressione si mette una figura umana dritta, ferma, in

primo piano, fotografata naturalmente in secondo tempo, colla macchina ferma, l'illusione sarà ancor più veritiera, e più incomprensibile e preoccupante per lo spettatore il fatto che un uomo normale vede intorno a sè un mondo intiero pur fatto di case, di alberi, di torri, indubitabilmente vere, agitarsi e assumere posizioni assurde.

Questi sono i principali trucchi che permette la macchina cinematografica, ma le loro applicazioni ingegnose sono moltissime, massimamente poi quando si intrecciano o si innestano uno sull'altro e si eseguiscono preoccupandosi di assoluta perfezione, poichè l'uso di questi accorgimenti tecnici non ammette mediocrità: il menomo errore rompe l'incanto dell'illusione e tradisce il falso.

È in virtù di queste possibilità tecniche che la rappresentazione cinematografica, pur essendo costituita da elementi realistici, si può definire: *La menzogna vestita di illusione,* e tanto più l'operatore sarà stato abile, tanto più quella menzogna sarà gradevole, e ci trasporterà verso

il mondo dell'impossibile, dell'assurdo, da cui qualche scintilla di interesse, se non di poesia, può sempre scaturire.

Non solo alla scena limitata ove gli attori componevano il giuoco dell'arte, ma alla vasta scena della natura si rivolse l'obbiettivo cinematografico, e trasportò in ogni sala buia il sole dei paesi lontani.

Non vi fu angolo della terra ove non si sia avventurato un operatore colla sua macchina per portare in patria una visione di paesaggio chiusa in pochi metri di nastro di celluloide.

Fu in questo senso ancora il cinematografo un gran distruttore di poesia.

Avevamo noi ragazzi imparato a conoscere il mondo nelle vecchie stampe appese alle pareti della villa paterna.

Costantinopoli ci appariva allora ricca in minareti, con dei bei Turchi a grandi pantaloni e terribile scimitarra, in primo piano, o l'interno di chioschi ombrosi con macchie bianche di sole, tra le trine marmoree dell'arco a cuore, con Pascià e Favorite sdraiate su cuscini. Conoscevamo un Egitto giallastro con molte piramidi, guardate da un piccolo Napoleone a cavallo, e Arabi bianchi e una Sfinge strana, enorme..... e i Templi di Tebe, nelle vecchie litografie, ebbero una nuova vita profondissima per il nostro avido sogno fanciullesco che non seppe confine. Amammo una India piena d'elefanti e Bajadere e Rajah gemmati con occhi crudeli e fermi come giade..... e il Gange azzurro d'oltremare, e Goa « la Dourada » con i fantastici vascelli del Conquistador portoghese, la spada in mano e l'elmo a piume... Vasco de Gama... !

Anche ora, dopo tanti anni di disillusioni, i paesi del mondo appaiono al mio pensiero, vestiti di quei colori e di quelle forme che gli illustratori dell'ottocento avevano disegnato e determinato per la mia gioia interiore.

Più tardi vennero i romanzi di Verne, colle belle stampe in legno di Bennet, e se mutò forse un poco l'immagine del mondo, non fu meno pittoresca nè meno eroica, e il mondo fuori del giro delle cose famigliari, fu ancora pieno di meraviglia e di desideri.

Ma brutalmente, la fotografia fredda, implacabile, demolitrice, ci presentò volta a volta una serie di visioni aride e brutte, e ci trasse dall'indefinito del sogno pieno di colore e di forme belle per portarci in un grigiore di montagne o di acque o di città, eguali le une alle altre, abitate da uomini poco dissimili da noi, piccole, meschine.

Non più i mori coll'anello nel naso e labbra rosse, danzanti a cerchio intorno al palo della vittima, occhieggiati da un coccodrillo mezzo fuori dal Nilo... non più « Corridas de Toros », sgar-

gianti di colori, e le magnifiche Andaluse colle lunghe mantiglie, e i grandi occhi stellanti! Non più le fortunose caccie nel paese delle pelliccie, fra i ghiacci eterni! Non più il Russo Michele Strogoff, coi suoi enormi stivali e la spada ricurva!....

Il cinematografo ci annoiò terribilmente con cascate, uguali l'una all'altra, siano esse nel Colorado come nella Persia! Ci presentò città, fatte di case uguali a tutte le case, con la monotonia delle luci e del chiaroscuro, con genti che la universalità e la facilità delle vie di comunicazione ha reso uniformi.

Distrusse nel nostro pensiero le belle vie di Costantinopoli, facendole vedere piene di uomini in abito europeo; profanò le Corride spagnole, togliendo ad esse la forza dello stile di cui le rivestimmo col pensiero, e ci parvero esse, allo schermo, miserabili mascherate.

Nel Corno d'Oro, invece di barche piatte con amanti, ci fece vedere le corazzate tedesche; e la caccia avventurosa ci parve un'uccisione di poveri animali.

La definizione celebre di Amiel : « *tout paysage est un état d'âme* », ci dà la ragione esatta dell'insuccesso della rappresentazione di paese, in cinematografo.

La macchina di presa-vedute non può darci uno stato d'animo ; solo l'emozione di un artista può tradurre un paesaggio, svelando l'oscura ed immensa poesia di una foresta, di due scogli battuti dalle onde, la linea ondulata del deserto, il lampeggiare di un fiume tra il verde. La fotografia, no ! La fotografia riproduce più o meno esattamente con un occhio solo e senza prospettiva vera, senza profondità, un sistema di linee di piani e di chiaroscuri. Non traduce uno stato d'animo, per farlo a tutti comprensibile ; e per la sua eccessiva evidenza di particolari, e per la mancanza di tutti gli elementi sussidiarii di suggestione, neppure induce nello spettatore una emozione che nasce spontanea davanti allo spettacolo della natura.

Il film di paesaggio dovette essere un film breve in modo che la proiezione durasse cinque o sei minuti, perchè oltre quel tempo, il pubblico, e con ragione, si annoiava.

Furono tentati vari mezzi per renderlo interessante : belli effetti pittoreschi di vedute, chiaroscuri accentuati, piccoli episodi di vita sparsi qua e là, la coloritura con colori quasi naturali ; ma nulla valse. Il film di paesaggio è, e sarà sempre una cosa noiosa, appunto perchè non ha in sè nessun elemento, nulla d'Arte.

Invece di trasportarci in luoghi di fantasia, di farci sconfinare dal nostro piccolo mondo, di allargarci l'orizzonte e di darci un'altra aria da respirare, ci incatena ad una realtà precisa, ci dà del vasto mondo, un'immagine piccola, meccanica, fredda, inutile.

La folla ha sentito oscuramente queste ragioni, annoiandosi, e il film di paesaggio è caduto : avrà forse un valore documentario o didascalico, ma non ha interesse come spettacolo.

Vicino al film di paesaggio si è sviluppato, ma assai meno, il così detto film scientifico.

Ai teorizzatori parve di aver trovato nel cinematografo il mezzo di volgarizzare i fatti e le scoperte della scienza, ed anche questa fu una illusione.

Il mistero scientifico si fa palese allo studioso attraverso un lento processo d'analisi. Tradurre questa analisi in una breve sintesi si dimostrò ben presto impossibile.

Si tentò di cinematografare i movimenti ameboidi: ebbene sì. Si videro sullo schermo delle cose nebulose in un campo rotondo che movevano lentamente, deformandosi. Il titolo spiegava, ma l'importante era il titolo, senza il quale, quello che si vede sarebbe assolutamente incomprensibile.

Si dovette perciò rimpinzare il film di fatti laterali, non estranei, ma non indispensabili alla rappresentazione del fatto scientifico puro.

Così nel tentare di dimostrare sullo schermo lo svolgersi delle lune e semilune della malaria, si fotografò in film anche un gabinetto di bat-

teriologo con relativo scienziato in camicione bianco che guarda in un microscopio. Si fece vedere un pezzo di palude, per poter dire in un titolo che nella palude si sviluppano le zanzare, poi si proiettò un'immagine di zanzara... e così via, un contorno lunghissimo per far da cornice a quel breve quadro ove appare il tondo dell'obbiettivo del microscopio colla preparazione del sangue infetto; poche macchie in un grigiume diffuso.

Nella presentazione della malattia del sonno si mise anche una scimmietta sonnolenta con un bel titolo che spiegava come il povero animale fosse sonnolento in causa della inoculazione della terribile infezione... Povera scimmia innocente! La si presentò poi guarita per virtù del rimedio, giocherellando e facendo lazzi, per sollevare le risate, come si conviene in ogni finale di film che si rispetti!

Le dimostrazioni poi di fisiologia e di fisica hanno carattere di inganno, e difatti è troppo facile fare nel film quel che si vuole, per poter persuadere il pubblico che i limitati movimenti,

i modesti effetti che avvengono negli esperimenti di gabinetto, sono veri, e non provocati.

A questo si aggiunge che solo una parte limitatissima di esperienze si presta alla riproduzione cinematografica, e che queste esperienze sono in generale il corollario di lunghi studi che il pubblico non ha fatto.

Lo spettatore arriva impreparato, davanti allo schermo. Vede una cosa poco distinta, poco mobile, spiegata da lunghi e difficili titoli, e gli rimane un'impressione isolata di fatti, non collegata a nient'altro del mondo delle sue conoscenze intellettuali.

Il ciarlatanesco che necessariamente vi è mescolato diminuisce ancora la fede e l'interesse che egli può riporvi.

Per queste ragioni anche il film scientifico fu uno sterile tentativo di teorici e non ebbe fortuna.

Si parla ogni tanto fra i funzionari ministeriali della pubblica amministrazione, di impiegare il cinematografo nelle scuole per insegnare la geografia o la storia, basandosi sull'importanza della memoria visiva.

Non credo avrà questa speranza altro valore se non quello di un'esposizione teorica, perchè la memoria visiva si sviluppa e fiorisce solamente in rapporto alle opere d'arte. Noi ricordiamo, sì, le figure delle bestie, o le rozze stampe in legno sulla copertina del primo quaderno di scrittura. Rivediamo, socchiudendo gli occhi, quei Vittorio Emanuele dai baffi di legno, e quei Napoleoni rigidi e duri colla fetta di zucca in testa,

perchè in essi vi era uno stile o una semplificazione artistica, ma nessun ragazzetto ricorderà mai le forme e i gesti di un istrione qualsiasi, con baffi e barba finta, mascherato da Re.

Si aggiunga a ciò la rapidità con cui si consumano le pellicole cinematografiche, ciò che non permetterebbe agli istituti scolastici di proiettarle il numero indefinito di volte necessario.

Credo pertanto questo progetto destinato ad aver poca applicazione, come tutti quelli che hanno la sventura di aver la culla nelle aule ministeriali e sono tenuti a balia dai nostri funzionari.

Maggiore applicazione ha e può avere il cinematografo nella ricerca scientifica, come strumento di analisi del moto, della forma e del tempo, della facoltà d'illusione: la linea di ricerche a cui deve la sua esistenza.

Il principio scientifico su cui si basa la possibilità della ricostruzione meccanica dell'illusione del movimento, è la permanenza nella retina — per un tempo calcolabile — di un'impres-

sione visiva ; fatto già conosciuto ai tempi di Tolomeo e di Lucrezio... Questa permanenza, nell' illusione cinematografica, occupa la nostra visione nel periodo d'ombra necessario a portar via l'immagine vista e a sostituirvi quella che vedremo. Così le due immagini si uniscono, si saldano nella nostra retina, e noi *crediamo* di vedere il moto.

Crediamo, perchè in realtà vediamo una serie di immagini, ferme e diverse, ma siccome l'intervallo è pieno dell'immagine luminosa spentasi, nella sequenza delle varie attitudini del moto, si riproduce quanto vediamo nella vita : il movimento.

Il tempo del colpo di luce percepito dall'occhio è di un quindicesimo di secondo. Tutto quanto succede in minor tempo non è più visto dal nostro occhio, o almeno è visto confusamente.

Ma l'obbiettivo fotografico non è solo capace come il nostro occhio di raccogliere delle sintesi di un quindicesimo di secondo, ma può fermare attitudini della vita di durata ben minore, attitu-

dini che naturalmente noi non vediamo mai, e può permetterci così di studiare le forme insospettate delle posizioni prese da un organismo vivente.

(Per questo appunto il Marey aveva costrutto il fucile fotografico — egli sperava di scoprire attraverso la posizione assunta dall'ala dell'uccello, il segreto del sogno millenario.)

Da quanto sopra, possiamo dedurre che la vita da noi veduta non è una realtà, ma *un'apparenza,* una nostra soggettiva illusione formata da sintesi di infiniti stati d'essere che ci sono ignoti.

Ora, se noi aumentiamo la celerità con la quale facciamo la serie di fotografie di un essere vivente in moto, diminuiamo l'intervallo tra l'uno e l'altro fotogramma. Avremo perciò una serie superiore a quindici fotografie per secondo; una serie di trenta, quaranta, cento — a piacer nostro — di cui ogni fotogramma rappresenterà uno stato intermedio dell'essere, una frazione di quella somma di attitudini viste dall'occhio.

Facendo la ricomposizione, proiettando alla velocità normale di quindici per secondo, i fo-

togrammi così ottenuti, noi comporremo sullo schermo un fatto cinematico *in un secondo,* accaduto in realtà in una *frazione di secondo.*

Avremo dunque un *movimento* analizzato come avemmo le *attitudini* analizzate nell'esaminare i fotogrammi degli stati intermedi, ad uno ad uno.

Conservando completa l'illusione della naturalezza del movimento, vedremo uomini ed animali muovere lentamente, assumendo posizioni e forme strane, e contorcersi in modo inaspettato.

Tutta una vita nuova diversa dalla vita nostra, tutto un mondo ignorato si rivela con questo mezzo ai nostri occhi : una vita uniformemente ritardata.

L'uomo che corre, si curva fino a terra, si stira, si rialza, si solleva lentamente nell'aria, vi rimane per dei tempi che paiono lunghi, poichè *li vediamo,* e possiamo calcolarli.

Il gatto gettato dalla finestra si contorce a mezz'aria, discende lentamente nello spazio, si volta, portando il suo centro di gravità in basso in modo da cadere sulle quattro zampe. —

Egli ci disvela ora per virtù del nuovo apparecchio il suo segreto di cader sempre in piedi, segreto che egli per secoli ha voluto ostinatamente tenerci celato, senza dubbio per dar motivo a dotte disputazioni tra fisiologi, fisici e matematici.

Questo processo d'analisi è stato applicato allo studio della deambulazione e di vari problemi della fisiologia del movimento, come pure in diagnostica, all'esame delle alterazioni nervose dei movimenti, alterazioni a volte minute, con rapidi scatti difficilmente differenziabili ad occhio.

Il processo inverso, la sintesi di movimenti più distanti nel tempo tra di loro, fusi per mezzo della proiezione eseguita in tempi normali, ci dà l'impressione della vita accelerata di cui ho già parlato a proposito delle commedie burlesche.

Non servono le sintesi di accelerazione alle nostre ricerche scientifiche.

Il filosofo però davanti allo schermo luminoso, guardando queste rappresentazioni della vita, a volte smisuratamente accelerata, a

volte pastosamente ritardata, sempre eguale, sempre diversa, sarà condotto a meditare, sulla sua profonda soggettività, sul suo non essere all'infuori della nostra percezione o sul suo essere multiforme, e potrà considerare il mistero del tempo — una delle più grandi illusioni del nostro spirito — e potrà ricercare se il tempo è un'entità a sè, se è un *divenire*, o un *essere*, o se è una maniera dello spazio, immobile, fermo, in cui noi camminiamo faticosamente inconsci; o se siamo noi, nel buio di un ignoto senza confine, intenti al film dei nostri poveri casi che si svolge sul breve schermo della vita, ansiosi del quadro che seguirà, da noi ancora ignorato, ma esistente già nel rotolo del misterioso operatore... trepidi sempre di vedersi spegnere ad un tratto la luce, e di ripiombare nell'ombra...

Ma il pubblico non vuole meditare e rattristarsi, vuole solo divertirsi e dimenticare per breve ora il dissidio delle sue cure.

Questo apprese subito l'abile imprenditore, il cui cervello si era affinato ad interpretare le sfumature dei desideri delle folle, e perciò moderò la presentazione dei films di paesaggio o rappresentanti comunque cose di scienza, per dar sviluppo ai films di carattere teatrale.

Lo spettacolo si compose in principio di quattro o cinque films diverse: una proiezione di paesaggi lontani, possibilmente a colori, una commedia seria o un dramma a lieto fine, un dramma sanguinoso o violento, e una farsa, e qualche volta un film scientifico.

Il pubblico era un fanciullo curioso, voleva di tutto un po' per i pochi soldi che pagava.

Ma ben presto il dramma soverchiò d'importanza le films minori, si fece più lungo, arricchendosi di particolari ed inscenandosi con maggior cura.

Il miglioramento cominciò coi drammi storici. Venne in Francia una « *Morte del Duca di Guisa* », composta col scenario dettato da Lavedan, pubblicato con cura dall' « Illustration » come per dare ai pubblici attoniti la rivelazione di una cosa nuova e perfetta. Artisti notissimi del Teatro Francese vestirono l'abito di velluto nero e ci diedero veramente il primo tentativo di una vera rappresentazione d'arte.

Si ricostrussero ambienti e mobili del tempo, e si portò sulla scena del teatro muto un po' della graziosa eleganza e dello stile della scena parlata in Francia.

Non era però ancora del cinematografo : era del teatro visto e non udito, e lo spettatore, pure ammirato, rammaricava che non si fosse ancora trovato il modo di unire alla macchina

di proiezione un fonografo e di sincronizzare il suono alla visione.

La ricerca in questa via fu attivissima : costruttori in folla presentarono tipi di apparecchi per far viva di parola l'ombra agitantesi sullo schermo. Alcuni di questi dispositivi meccanici ottennero un risultato quasi perfetto, e così fu compiuta la divinazione Verniana, che pose quel ricco signore di un lontano « Castello dei Carpazi » vivere col suo sogno d'amore perduto nel fondo di una sala buia guardando la cantatrice che egli aveva tanto amato, ombra viva sullo schermo... ed ascoltando la melodia di sua voce chiusa in una macchina sonora, superando così per virtù della nuova invenzione il mistero della morte, e consolando il suo folle dolore, nel rivivere con lei — in un'illusione — i giorni più felici.

Ma se al genio di Verne balenò questa possibilità come un desiderio, non fu tradotto dai fatti in realtà, e ciò non perchè non fosse possibile migliorare ancora i dispositivi meccanici, non privi di molti inconvenienti, primo fra tutti

l'incertezza del loro funzionamento che pretende un'assoluta regolarità di corrente elettrica che non si ha negli impianti normali, ma perchè lo spettacolo cinematografico nel suo evolversi si dimostrò libero della schiavitù della parola.

Pochi titoli bastano a chiarire allo spettatore il fatto, e più che a spiegargli il fatto hanno funzione di dar dei tempi di riposo all'attenzione che si affatica nel percepire, elaborare, e comprendere una serie di azioni, così rapidamente esposte, come nella sequenza del film che corre.

La via per cui si giunge a chiaramente comprendere la inutilità, anzi il superfluo della parola nello spettacolo cinematografico fu la produzione dei grandi films storici.

Sorse ad un tratto il pensiero di riprodurre le scene dell'antichità classica che fino ad ora non era stata tocca, e si tradusse in scene il popolare romanzo di Sinkiewctz « *Quo Vadis?* » e alcuni episodi dell'antichità Greca.

Si portò così ad immediato contatto col grosso

pubblico il patrimonio artistico elaborato in tanti anni di amore al classicismo. Le eleganti pitture di Alma Tadema, le illustrazioni del nostro grande Pogliaghi, i bianchi senatori dipinti nelle sale del Senato dal nostro Maccari, o i quadri di Gérôme, di Lethierre, di Couture, furono fatti vivi sullo schermo e il pubblico si entusiasmò.

Tutte le volte che un rivolo di Romanità si diffuse pel mondo ebbe un successo improvviso, smisurato.

Ogni secolo ebbe il suo studioso di Romane cose; anche ora che si credeva di aver detto tutto intorno all'antica grandezza Italiana, non venne Guglielmo Ferrero a raccontarci con parole o spirito moderno la storia antica? E non fu come cosa nuova per noi? Non demmo noi onori e gloria all'ultimo narratore?

Tale e tanta è la forza che sta ancora nascosta nel ricordo della vita dei nostri grandi padri, che non ostante le forme deprimenti dell'istruzione scolastica, non ostante i quadri, le figure, le statue che illustrano quell' epoca, sempre quando una finestra si apre in quel

mondo, ci pare di respirare un'aria nuova, un sole più grande, di uscire dalla miseria delle nostre piccole controversie, di fare anche noi grandi gesti, vestir toga, affrontare belve nel circo, pugnalar Cesari in gruppi tumultuosi ed eroici di congiurati, abbracciar Cleopatra ardente, mentre sui mosaici muoiono gli schiavi provati al veleno.

Ho detto che il grande film storico ha dimostrato l'inutilità della parola, e ciò perchè è uno spettacolo visto da lontano, essenzialmente coreografico; non occorrono dialoghi di persone a render chiari allo spettatore l'intreccio dei fatti. È la sequenza stessa dei casi rappresentati che rende chiaro l'intreccio.

Il suo successo consacrò la maniera di comporre soggetti prevalentemente mimici. Fu un passaggio insensibile, graduale, ma avvenne relativamente in poco tempo e favorì la costruzione della commedia mimica in ambiente moderno. C'insegnò poi a combinar quadri dove la parola agli attori sarebbe inutile, anche quando lo spettacolo è visto da vicino, perchè i perso-

naggi presenziano ad uno stato di fatto già chiaro per sè stesso, e il dialogo diventa superfluo.

La riproduzione dei fatti della Romanità diede il gusto del grandioso. Fece sentire al pubblico la bellezza delle moltitudini agitantisi, delle battaglie con cavalli scalpitanti nella polvere, flutti di uomini accorrenti, paesaggi immensi agitati di folla, e questo gusto divenne una necessità che si sparse su tutta la produzione.

Per desiderio di varietà, non si poteva presentare continuamente della gente in toga sulla scena. Si frugò nelle altre epoche della storia, e sopra tutto ancora nella Rivoluzione Francese, e nel periodo dell'Impero Napoleonico. Si prestano essi alla costruzione di drammi grandiosi, sia perchè si può con facilità introdurre nell'intreccio l'elemento delle folle, sia perchè sono periodi ricchi di personaggi di gran rilievo. Le figure della Rivoluzione, le bellissime famosissime donne, poi Napoleone e i suoi eserciti, e la folla di Re e di Marescialli intorno a lui che plasmarono ad epopea la storia del loro tempo, sono e saranno sempre cari al pubblico.

Ma bisogna notare che in quello che noi chiamiamo dramma storico, di storico non vi è che il costume che veste personaggi con passioni nostre, con anime nostre, che amano, odiano, lottano, muoiono, come amiamo e lottiamo noi!

Dirò meglio, sono i nostri sogni, i nostri ideali visti con vesti eroiche.

Tutte le volte che si è voluto presentare al pubblico un brano di sola storia tradotta in film, il pubblico si è annoiato.

Egli tollera di dover imparare qualche cosa, ma sopra tutto vuole appassionarsi ai personaggi, vuol riflettere la sua anima in quella degli eroi di cui vede le vivaci ombre sullo schermo. E se deve imparare, almeno,

di soave licor gli orli del vaso...

E il soave licor, nel caso nostro, è l'abile ricamo di una passione o di una avventura, nostra, trasformata dall'arte.

Ricordo una « *Vita di Torquato Tasso* » ove l'inscenatore aveva con scrupolo mirabile ricercato le varie venture del disgraziato poeta, e le

sue peregrinazioni, e la sua romanzesca prigionia, e i giorni della gloria alla Corte del Duca. Aveva ricostrutto il suo costume, il suo volto.... tutto.... e il pubblico accolse freddamente l'opera e non gli diede plauso di successo, perchè a quella coscenziosa riproduzione di un fatto storico mancava una vivificante trama del dramma.

Era tutto un dramma la sua vita, e non era un dramma per la scena.

La feminea, mutevole anima della folla si stancò però anche della storia ammannita in lunghi films pieni di gran gesti, di moltitudini, di avvelenamenti, di uccisioni, di battaglie, e colle commedie venute dall'America, e pel preciso desiderio dei maggiori mercati, prese il sopravvento il film che rappresenta il dramma moderno: la serie dei casi simili a quelli che possono succedere a tutti, cogli eroi ed eroine nei quali tutti possono riconoscere e cercar qualcosa di sè stessi.

Il dramma moderno impera tuttora nel favore

del pubblico, che però accoglie tratto a tratto festevolmente uno spettacolo di carattere storico se rappresentato con forme nuove, con maggior grandiosità e con spirito diverso.

Esaminerò con maggiore larghezza queste forme che vivono ora sulla scena del cinematografo...

IV. — L'ALBA DELL'ARTE SULLA SCENA CINEMATOGRAFICA.

Abbiamo visto in questa rapida corsa nella storia breve del Teatro muto, come la scena del cinematografo si sia compiaciuta, al suo nascere, di quanto ha potuto trovare di peggio da esprimere, contrariamente alle altre arti che diedero al loro nascere il loro fiore più puro. Questa, se pure avrà l'onore, un giorno, di chiamarsi Arte, esordì nel fango delle più miserevoli e basse produzioni teatrali; e sarà bene dimenticare quei tempi.

Se la scena muta avesse rinnovellata, adattandola ai tempi nuovi e ai nuovi meccanismi, la linea artistica in cui fiorì la pantomima e l'antico ballo, noi avremmo forse avuto qualche

cosa di meglio. Ma i primi uomini che si occuparono di cinematografo non sapevano neppure che la pantomima avesse un passato, ignoravano perfettamente che esistesse un'arte mimica, pensarono solo a sfruttare la novità nel senso tecnico, ed a guadagnare quattrini.

Fu un danno per la bellezza, e un male per l'opinione di dispregio che si formò intorno al teatro cinematografico, e fu un bene, perchè sotto la spinta violenta del bisogno di speculare, i mezzi tecnici si perfezionarono rapidamente e ci permettono oggi di cominciare a costrurre, e dimenticando di essere nati in un bordello, tentare, col mezzo nuovo, di riallacciarci agli antichi sogni e di trovare un modo d'espressione che sia una vera forma d'Arte.

Mi sono sentito dichiarare tante volte che lo spettacolo mimico è uno spettacolo inferiore, inintelligibile, non degno di essere offerto al pubblico, e moltissimi professano per l'arte muta un cordiale disprezzo.

È vero questo? È vero che la commedia parlata compendia tutto?... E la mimica è superflua?

Non credo: ma conviene perciò renderci un conto esatto delle sue possibilità.

Traggo da un trattatista, l'Aubert, una classificazione di quegli elementi speciali che formano quello speciale incanto che attira le folle al teatro. Essi sono:

1° Le bellezze letterarie del dramma;

2° L'incanto della voce umana, declamazione e canto;

3° L'interesse dell'intrigo e delle situazioni;

4° La messa in scena;

5° La mimica degli artisti;

6° Il fascino personale degli attori;

7° I costumi;

8° Gli effetti di luce;

9° La musica;

10° La danza;

11° L'interesse della folla nella sala dello spettacolo.

All'infuori dei due primi elementi, la pantomima dispone di tutti gli altri.

Sarebbe assurdo che con questo io volessi dire che il teatro muto supera il teatro parlato. No; è certo che gli elementi della voce e del canto, e l'elemento della poesia sono di tale e tanta importanza da invadere da soli la scena; ma si può però asserire che il teatro muto può avere un largo campo a sè da sfruttare, ove l'espressione gli è naturale, più facile, più immediata, più impressionante per lo spettatore.

Dei due primi elementi, la bellezza letteraria è un elemento di acquisto, preso a prestito dalla sorella letteratura, e commuove il pubblico in secondo tempo, quando, cioè, il pubblico ha compreso la bellezza chiusa nella parola.

Il linguaggio è uno dei segni dell'espressione artistica, uno dei mezzi convenzionali di esteriorizzare un sentimento, ma esso sta nei limiti della lingua conosciuta, e si rivolge naturalmente solo ad un pubblico ristretto.

Noi Italiani abbiamo convenuto di esprimere colle parole « Io ti amo ! » il sentimento d'amore.

Ma gli Inglesi non sono niente affatto d'accordo con noi sul segno vocale con cui si esprime l'amore. Essi pretendono che bisogna dire : « I love you ! ».

Invece vi è una speciale attitudine dei muscoli della faccia, e di tutta la persona, che esprime così chiaramente la dichiarazione d'amore, per tutti gli uomini della terra, e per molti dei nostri confratelli animali, che nessuno può dubitarne.

Le differenze di espressione mimica fra razza e razza sono minime.

Questa speciale attitudine è : il gesto mimico. Esso è di suggestione immediata allo spettatore che non ha bisogno di comprenderlo, di ragionarlo, di elaborarlo, sia pur rapidissimamente, nel suo concetto. Egli lo sente, e si dispone nello stesso stato d'animo espresso dall'attore colla stessa celerità con cui una corda tesa vibra se percossa dall'onda sonora generata da un'altra corda.

Questa verità ha fatto dire a Marmontel :

« La mimique parle aux yeux un langage plus passionné que celui de la parole : elle est

plus véhémente que l'éloquence même, et aucune langue n'est en état d'en égaler la force et la chaleur ».

Non vi è dubbio che nel nostro stato complicato di pensiero e di civilizzazione, la mimica non può esprimere tutto, ma esprime un numero infinito di sensazioni, e quelle che sono nel suo dominio le esprime con forza incomparabile.

Non vi è nell'espressione mimica un rapporto tra la cosa espressa ed il regno esteriore, un rapporto che la nostra comprensione debba superare, come tra il pensiero e la parola.

Qui il gesto è il pensiero fatto azione; è la sensazione stessa esteriorizzata, resa visibile.

Il teatro muto fin ora si è preoccupato di imitare il teatro parlato, di ricostrurre, a fatica e poveramente, le scene e gli stati d'animo immaginati per altre necessità, costrutte con altre maniere d'arte che la mimica pura può difficilmente ed incompletamente tradurre.

È dunque necessario che il teatro muto impari ad impiegare i mezzi mirabili che sono a sua disposizione, e solo con quelli crei se stesso.

Ed io credo si esaurirà questo periodo di bassa speculazione, in cui, per la necessità del momento, tutto vendendosi, tutto si può produrre; e, a poco a poco, cambieranno mestiere e moriranno quei produttori incapaci, e, per il perfezionarsi del gusto, sarà solo accolto ciò che è bello, od almeno ciò che non è ignobile; sotto il diretto impulso della richiesta si formerà il vero Teatro Muto, e un po' del divino soffio dell'arte si agiterà sulle nostre scene.

Primo elemento del dramma mimico è indubbiamente lo scenario.

Abbiamo visto come autori nuovi — e sono legioni — per sopperire alla follìa dei produttori che pensano solo ad inscenare furiosamente una dopo l'altra azioni mimiche, si siano gettati avidamente sulle commedie e sui romanzi e li abbiano più o meno bene sceneggiati per la scena muta.

Ma non la commedia, e tanto meno il romanzo, serve per formare un buon spettacolo cinematografico.

Nel migliore dei casi, quando si è per ventura trovato un inscenatore paziente, un capitalista largo di denari e tutte le condizioni favorevoli, si ha, invece di uno spettacolo, una serie di immagini mobili sottoscritte da titoli.

Ed è così la massima parte dei films che si producono da noi ora in Italia.

La commedia parlata ed il romanzo *raccontano* un fatto. La commedia mimica *vive* un fatto. Questa è la differenza.

Il romanzo e la commedia sono essenzialmente maniere di espressione letteraria, ove tutte le complessità della lingua con tutte le forme verbali concorrono ad ottenere l'effetto; la descrizione, il racconto, l'intreccio di casi passati a casi presenti, l'analisi psicologica espressa con aggettivazione ricca ed abbondante, l'importanza dell'uso dei sostantivi e degli avverbi nelle determinazioni di fatti, l'impiego di abili sonanze sinestetiche, costituiscono un quadro caratteristico dell'opera letteraria presso a poco intraducibile colla mimica.

La commedia mimica è una serie di attitudini

allo stato presente, in cui, letterariamente, ha solo valore quanto si può esprimere col verbo.

Il verbo ha per carattere essenziale di esprimere l'esistenza individuale del soggetto con questa o quella caratteristica necessaria.

È l' « Io », lo « stato d'essere o d'azione » colorito da una forma speciale : Odiare, amare, camminare, bere, equivalgono a essere odiante, essere amante, ecc., ecc. È dunque precisamente quello che dobbiamo vedere sulla scena muta : — *Una serie di stati d'essere in attitudini caratteristiche.*

Da ciò consegue che nel voler tradurre un lungo fatto raccontato in trecento pagine di prosa, o nel presentare un dramma senza far parlare gli attori, si ottiene un risultato sempre incompleto.

Nel primo caso si è costretti ad abbondare in titoli, così da ricostituire quasi il vero romanzo che il pubblico legge, mentre i quadri scenici sono dei quadri *folli* non indispensabili, i quali sostituiscono le incisioni del libro.

Nel secondo caso si presenta una commedia

normale ad un pubblico a cui, come ad Ulisse, si sono riempite le orecchie di cera. Il pubblico naturalmente cercherà di mettere in bocca agli attori le battute, se le ricorda, per aver letto o sentito altra volta l'opera, e rammaricherà le parole perdute.

L'attore stesso sarà costretto a parlare, per trovare istintivamente l'espressione, aiutato dalla parola pronunziata, e ne risulterà uno sgradevole inutile muover di labbra, senza senso come valore espressivo.

Con questo non voglio escludere che si possa approfittare di situazioni drammatiche già impiegate largamente dalla commedia e dal romanzo, no, sarebbe assurdo. Le situazioni sono così poche, e costituiscono il patrimonio universale dell'espressione scenica; dico solo che non bisogna copiarle o imitarle, ma farvi una vera novazione, trasformarle per l'elemento nuovo, trasfonder loro una nuova vita, vestirle di nuovo pensiero.

Convien che l'autore faccia cosa sua un'emozione pur già conosciuta e tradotta per le vie del-

l'arte da suoi predecessori, la elabori e traduca a sua volta con mezzi suoi. Ne verrà così una cosa nuova, originale, capace di generare l'emozione artistica nello spettatore.

Se non erro, le antiche novelle italiane in mano di quel tal Guglielmo Shakespeare si rifusero alla fiamma del suo genio incomparabile, e uscirono pel mondo in volo così alto che nessuno ha più raggiunto.

Chiunque traduce con qualunque mezzo una sensazione propria, un suo ritmo interiore, è un artista, e produce un'opera più o meno importante secondo le forze del suo ingegno; ma se copia o cerca di ricalcare la sensazione di altri, non può e non potrà mai fare opera buona, se pure un certo virtuosismo tecnico lo soccorra.

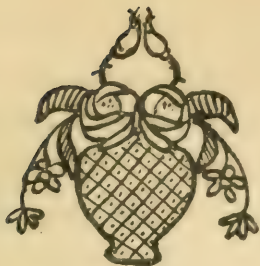
È naturale che non si trovino sufficienti autori per produrre tante commedie cinematografiche quante sono richieste dall'incoscienza dei produttori di films. Essi, agitati da un infrenabile desiderio di produrre molto, obbediscono ad una

stolta illusione di guadagno basata sul calcolo della bella fanciulla che recando la sua misura di latte sulla testa farneticava sulle moltiplicazioni di guadagni che avrebbe potuto fare nella serie di vendite successive, e al momento di enumerare le sognate ricchezze e di raccogliere nel suo folle sogno l'omaggio dei vicini per la sua ricchezza s'inchina e il latte... « *Perrette là-dessus saute aussi transportée, le lait tombe!...* ».

I direttori delle grandi Case editrici vogliono produrre due o tre commedie al mese, le Case produttrici sono innumeri, la stessa maniaca illusione le anima tutte. Bisognerebbe perciò che gli autori fossero in folla, invece sono rari; e allora è molto più semplice ridurre vecchi romanzi, adattare commedie, pagando anche a volte ad alto prezzo dei diritti di autore per usufruire di un nome noto o di un'opera che non fu mai pensata per la scena muta.

Converrà che autori esperti delle necessità teatrali si curvino benigni verso la scena del teatro muto, e comprendano quale campo immenso da sfruttare esso sia, e quante nobili forme di arte

possano fiorirne. Liberati dalla scoria pesante della tradizione del teatro parlato, piene l'ali del genio, del soffio divino della fantasia, convien che scrivano appositamente per la scena mimica, e cerchino di tradurre con la più immediata, la più suggestiva di tutte le arti, il loro sogno interiore.

Ma perciò bisogna attendere che le innumeri attrici o cocottes, che impiantano una casa editrice coi denari dell'ultimo amante, che tutti i comici che hanno persuaso il nuovo ricco a confidar loro denari per editare film, che tutti i famelici scrittori di novellette domenicali che hanno trovato qualche biglietto da mille da qualche amico di caffè con la speranza di vivere in quel fantastico mondo di teatro fra lumi, donne, gite in campagna, e sopra tutto ancora donne e donne... bisogna attendere che si siano bruciate l'ali e siano rientrati nella modestia delle loro funzioni, allora forse...

Il tema di un scenario di films ha sempre preoccupati tutti gli scrittori. Nella stessa fatica di ridurre commedie od opere altrui si presentano subito infinite differenze.

È certamente più facile ridurre il teatro di Sardou, di Dumas padre, che non il teatro di Corneille o di Goldoni o di Molière! Si può fare un film dei casi di Montecristo: è difficile farlo colle *Précieuses Ridicules*..... o col *Fuoco* di D'Annunzio, e ciò è evidente, perchè l'azione è indispensabile, mentre il pensiero puro o la lunga analisi psicologica sono intraducibili.

L'*assioma* e l'*analisi* sono interdetti al film, ma possiamo largamente adoperare l'esempio e sostenere con esso le tesi più ardite, le opinioni

più audaci, a condizione che la nostra eloquenza sia composta di azioni, di fatti di vita.

L'intrigo e le situazioni sono sempre le stesse trovate dell'ingegno umano fin dai tempi remotissimi per esprimere il conflitto drammatico tra le passioni e le necessità dell'ambiente. Già Carlo Gozzi aveva tentato una classificazione delle varie situazioni drammatiche e determinato che ve ne erano trentasei, non di più e non di meno. Tutti i drammi, e i romanzi fatti della vita vissuta (dramma che ha per finale la morte) rientrano tutti in queste famose trentasei situazioni.

Ma Carlo Gozzi non ci lasciò scritto quali fossero secondo lui le situazioni drammatiche, non Schiller, non Goethe, pur ammettendole, ed ora uno studioso di cose di teatro, Giorgio Polti, cercò di raccoglierle in un suo ben documentato volume, asserendo di aver veramente determinato quali esse fossero nel pensiero gozziano.

Io qui brevemente le trascrivo, accennandovi qualche esempio di maggior interesse per il teatro cinematografico.

1°:

IMPLORARE. — In questa situazione il conflitto drammatico è determinato da un *persecutore* e un *supplicante*, e la *potenza* indecisa a cui essi si rivolgono.

Situazione ricchissima di emotività e relativamente poco sfruttata dal teatro moderno, molto dal greco (le *Supplici* e le *Heraclidi* e le *Eumenidi* di Eschilo); eppure è situazione ricca di emozione; non è forse il caso del bambino sperduto che chiede soccorso, del naufrago sbattuto sulla costa deserta, non è forse il dramma dell'agonia che ci attende tutti, ove la morte ci trascina verso l'ombra eterna imploranti un ignoto potere che ci salvi?

2° *Il salvatore* presuppone: *un infelice — colui che lo minaccia — il salvatore.* — È una

situazione reciproca della precedente, ove un debole cerca l'aiuto presso la Potenza; invece qui è la Potenza, il salvatore, che si presenta improvvisamente al debole che ha perduto la speranza.

È il tema prescelto dall'umanità col dramma del Golgota, è la storia di tutta la cavalleria medioevale, ove il cavaliere si presenta e salva la Bella legata alla roccia, libera la città, rimette sul trono il giusto Re, ecc., ecc.

Tema che si rinnovella nella « Rivoluzione Francese » considerata come la vollero i suoi autori, come salvatrice del mondo. È il caso di *Lohengrin*, di *Don Chisciotte*, del finale di *Barba-Bleu*...

— *Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir?*
— *Je vois une grosse poussière qui vient de ce côté-ci...*
— *Je vois deux cavaliers..... mais ils sont bien loin encore...!*

e i fratelli galoppano nel nembo di polvere verso l'infelice...

Questa situazione è impiegata con molto successo a risolvere il finale in tutte le situazioni drammatiche del teatro popolare. Chi non ricorda *I due Sergenti al forte di S. Vandrè?* Chi non rivede il cavallo che galoppa per portare in tempo, giusto in tempo, il messaggio del Re all'innocente di cui si è riconosciuto tardi la virtù? E il pubblico respira finalmente, e sorride di piacere.

3° *La vendetta che persegue il delitto* presuppone: *Un vendicatore — un colpevole.* — È una delle più forti passioni dell'anima umana, non ostante tutte le morali tentino inutilmente di trasformare la vendetta in perdono... Infiniti sono gli esempi di opere teatrali in tutte le varietà determinate dai rapporti e le posizioni sociali tra gli attori:

Vendicare l'antenato. — Le *Epigoni* di Eschilo, *Alete* e *Erigone* di Sofocle.

Vendicare la sposa sedotta. — *Issione,* le *Perrebidi* di Eschilo.

Vendicare la sorella. — Come nel *Discepolo* di Bourget.

Vendicare sè stesso. — La *Tempesta* di Shakespeare, i *Giocatori di Ossicini* di Eschilo, il *Conte di Montecristo* (Dumas), *I Cenci* di Shelley (vendetta dell'onore), il *Mercante di Venezia*, ecc., ecc.

Il caso generalizzato di vendicarsi su tutto un sesso, con tutta la società, per un'offesa subita, ha formato i personaggi tipici del romanzo della seconda metà del 1800 ; personaggi molte volte evocati sulla scena cinematografica perchè è facile determinarne una volta tanto il carattere e le ragioni da cui scoccano ad intervalli le azioni di vendetta sempre uguali.

La massima parte delle eroine fatali e bellissime dei romanzi del secondo Impero sono di questa famiglia, come pure lo è il Capitano Nemo di Verne che si vendica su tutti gli Inglesi invasori del suo paese.

Ritroviamo pure qui il personaggio essenziale in ogni dramma popolare, e sopratutto del dramma cinematografico : il traditore, quell'anima nera, dominato da una follìa di maleficio, che lavora nell'ombra, che trama le più terribili

imprese, mentre l'Eroe si affatica per colpirlo e salvare il Buono che vive inconscio, in un roseo mondo di sogni.

Don Sallustio in *Ruy Blas,* — Iago in *Otello,* — Gunhamara nei *Burgraves* — Omodei in *Angelo,* — sono tutti fratelli ideali.

Qui anche ritroviamo il vendicatore di professione che ci ha dato « l'inseguitore » nel dramma poliziesco : Sherlock Holmes, Vidocq, Nick Carter, ecc.

Questa situazione è stata molto sfruttata, ma infiniti sono i casi che essa offre al compositore di scenari secondo l'ambiente ed i reciproci rapporti in cui dispone le due figure principali.

4° :

VENDETTA *tra parenti* ; presuppone : *Il ricordo del parente perduto* — *il parente vendicatore* — *il parente colpevole.* — Qui il dramma si

chiude nel cerchio della famiglia, e più che dallo spirito di punire il delitto, il vendicatore è animato dalla necessità di soddisfare una sua passione. L'ambiente vi è sempre terribile, agitato da una violenza di sentimenti chiusi ed esaltati dalla convivenza coll'oggetto odiato.

Il conflitto drammatico nasce nel cuore del giustiziere dal fatto stesso che lo spinge all'atto, e può essere vario : la volontà della vittima apparsa misteriosamente, — un giuramento fatto, il dovere professionale nel caso del magistrato, la necessità di salvare altri parenti ed amici, l'ignoranza della parentela tra vendicatore e vittima, — l'errore che si può commettere colpendo a caso, — il riconoscere che si è colpito l'innocente avendolo creduto colpevole.

Naturalmente gli esempi greci come dovunque abbondano : Le *Coefore* di Eschilo, l'*Elettra* di Sofocle e d'Euripide, poi l'*Oreste* di Alfieri e di Voltaire, e *Amleto* che vive di una malinconia infinita, nell'angoscia di dover colpire la madre, e nel dolore del perduto amore.

5° *L'inseguito* presuppone : *Il castigo — il*

fuggitivo. — È la posizione analoga alle precedenti coll'elemento passivo portato in evidenza e reso simpatico, mentre il castigo è lontano, informe, fatale e terribile, e tutta la nostra simpatia è per il perseguitato.

Numerosissimi sono gli esempi : *Roberto il Diavolo, I Briganti* di Schiller, tutti i romanzi e le storie di proscritti politici, dalla guerra di Carlo Magno contro Rinaldo in poi... e nella letteratura da film : *Rocambole, Arsène Lupin, Raffles,* ecc., ecc.

Nel caso di persecuzione per colpa d'amore, l'inarrivabile figura di *Don Juan, el Burlador de Sevilla*. Nella lotta contro una potenza : dal mito di Prometeo incatenato, alla Tetralogia dei Nibelungi.

6°:

L *disastro* presuppone: *un potente colpito* — *un nemico vincitore* — È la situazione della catastrofe: la caduta di Troia; Sodoma e Gomorra; il ripetuto avvertimento dei Libri Santi; in generale, tutta la storia delle grandi invasioni e delle guerre. — In arte: dai *Mirmidoni* e i *Persiani* di Eschilo, alla *Débacle* di Zola o alla *Guerra dei Mondi* di Wells, nel regno della pura fantasia.

Nel caso del trono rovesciato, o di una potenza personale abbattuta: l'*Enrico IV* e il *Riccardo II* di Shakespeare e tutta la storia: Giulio Cesare, Carlo I, Luigi XVI, Napoleone, fino alle vittime dell'ingratitudine: Timone d'Atene, Re Lear, *Marin Faliero* di Byron, il *Conte di Carmagnola* del Manzoni... e che più? la morte di Socrate e la Passione di Cristo!

Una forma diminuita del « disastro » è per il

piccolo bambino l' essere sperduto nel vasto mondo, e nel regno della favola troviamo la deliziosa storia del Puccettino.

7° *La vittima* presuppone : *Un padrone o il destino — un debole*. — È la situazione del dolore senza speranza : in fondo al calice amaro vi è la feccia ancor più amara. Troviamo qui l'innocente vittima di intrighi come nella *Princesse Malaine* di Maeterlink, o nei *Due Gemelli* di V. Hugo ; o vittima dell'avidità dei protettori, come nei *Corvi* di H. Becque ; quel triste disperato dramma ove gli eredi in lutto si agitano vanamente fra la folla degli usurai o dei parenti che li derubano. L'*Aiglon* di Rostand, il *Re di Roma* di Pouvillon ; od ancora il misero spogliato dell'unico suo bene : Beethoven che diventa cieco, — *Les Aveugles* di Maeterlink, e tutti i drammi della persecuzione : i Progroms russi ; la schiavitù negra col suo grande romanzo *la Capanna dello Zio Tom*, le ferocie dell'Inquisizione nel Supplizio della Speranza, e l'amarezza dell'*Ecclesiaste*, e tutto quanto è pessimo e dolore.

8° *La situazione della rivolta* presuppone : *Un tiranno — i cospiratori.* — È questa situazione che ci ha fornito gli intrecci a base di cospiratori così cari al teatro popolare e al teatro cinematografico.

Uomini con maschera inferrajolati di nero, camminanti a passi di lupo nell'ombra della luna mentre il pericolo incombe...

Nel gran teatro sono numerosi gli esempi : *La congiura di Fieschi, Guglielmo Tell* di Schiller, *Cinna* di Corneille, *Lorenzaccio* di De Musset, la *Cospirazione dei Pazzi* e la *Virginia* d'Alfieri, i *Tessitori* di Hauptmann, *Romanticismo* di Rovetta. Nel romanzo : *Salammbô* di Flaubert, *Germinal* di Zola, la quarta parte dei *Miserabili* di V. Hugo.

I casi della rivolta, ove sempre figurano uomini forti e intelligenti, si prestano naturalmente a emozionanti azioni di teatro, e rispondono alle energie intime delle folle ed a quell'infrenabile slancio verso le libertà che è nel cuore di ognuno. Infatti, ogni uomo intelligente è, generalmente, un po' un rivoluzionario.

Ma la rappresentazione di questi sentimenti e di questi casi fu ed è ancor quasi sempre proibita dalle censure governative.

9° *Il tentativo audace* presuppone: *L'audace — l'oggetto — l'avversario.* — Questa è la grande inesauribile situazione cinematografica che contiene: « la corsa alle avventure », sequenza di fatti avventurosi, un crescendo senza riposo, che portano allo spettatore una serie di eccitamenti consecutivi e ne stimolano continuamente l'interesse.

Si riassume qui la poesia della guerra, del furto, dell'imboscata, del colpo di mano. Il fascino che emana dall'avventuriero che, con occhio chiaro e franca musculatura, cammina nel mondo, all'infuori della legge, armato solo della sua audacia; l'uomo libero e forte che tutte le donne cercano.

Variando le qualità e i rapporti tra i tre elementi necessari al conflitto drammatico, si possono ottenere infinite serie di intrecci in cui si maschera sotto le varietà dei casi, la linea comune a tutti, della stessa situazione.

Il teatro ha relativamente pochi esempi. Qualche atto considera i preparativi di guerra come nell'*Aida,* o la guerra come nell'*Enrico V* di Shakespeare o nell'*Aiglon* di Rostand.

Numerosi sono i casi delle imprese per la ricerca o la conquista di un oggetto, dagli Argonauti a Parsifal; o le spedizioni di avventurieri in paesi lontani e sconosciuti: Colombo, Vasco di Gama, Marco Polo, Magellano, ecc. che devono esser compresi sotto questa classificazione; così pure tutti i moderni romanzi che hanno allietata la nostra prima giovinezza, e ci hanno portato cogli eroi di Verne e di Mayne Reyde in terra di sogno, fra foreste gigantesche, in battaglie con selvaggi tatuati e nudi, fra mille pericoli, sempre salvi e giocondamente sani.

Chi non ricorda Phileas Fogg nel *Giro del mondo in 80 giorni* o Paganel nei *Figli del Capitano Grant,* o Ettore Servadac o l'Ingegnere Cyrus Smith?

Ancora: chi non ricorda il mondo della cavalleria medioevale rappresentato dalle belle storie delle fate?... Cavalieri erranti... castelli

altissimi... la bella dalle lunghe chiome d'oro... l'uccello azzurro... il drago... e poi Isaotta e il Morholt d'Irlanda, e Sir Tristano, bello, pallido, la spada in mano, avvolto come da una fiamma d'amore.

Nessuna situazione drammatica si presta di più al cinematografo, fornito com'è della facoltà di spostarsi facilmente dal mondo. E nessuno offre migliori occasioni per « l'improvviso », uno degli elementi del successo teatrale.

10° *Il rapimento* presuppone: *Una rapita — un guardiano — un rapitore.* — È la soluzione lieta della commedia romanzesca del seicento.

Ad onta delle difficoltà accumulate dal vec-

chio geloso, Leandro riesce a rapire Clorinda, ed il cielo della felicità d'amore si dischiude per loro, cala il sipario, possiamo andare a casa contenti.

Ma non sempre è così: qualche volta il rapitore porta via la cassa forte come l'ipocrita Tartufo, e allora:

. . . . . le prince ennemi de la fraude
et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs...

è costretto a far intervenire la forza!

I rapimenti possono avvenire nel caso d'amore anche senza il consentimento, come nel *Ratto d'Europa* (Eschilo) o nel romanzo notissimo di Sinckiewicz, *Ferro e Fuoco,* e in tutti i casi di eccesso di passione amorosa dell'uomo come nel *Ratto delle Sabine.*

Ma il rapimento per amore consenziente è quello che dopo il caso d'Elena ha dato luogo ad innumeri commedie e romanzi, e ci permette di inscenare la scala appoggiata al muro del convento nella notte lunare, percorsa da romantiche nubi... La fanciulla sul ciglio alto del muro, cerca

col piedino il primo piuolo della scala... Sotto, l'amatore inquieto attende, e attende poco lungi nell'ombra il cocchio della felicità..... Un suono...? Non è la campana che annunzia la fuga? O il canto di un uccello notturno? O il battito del piccolo cuore?...

... E fugge la carrozza nella notte azzurra e l'amante tiene trepida, stretta a sè, la rapita, bianca di luna, sorridente, socchiuse le palpebre, e tutta la deliziosa angoscia del romanticismo è con loro — gli amanti —, nella loro notturna corsa verso il sogno.

11°:

L'ENIGMA presuppone: *Un interrogante — ricercatore — il problema.* — Costituisce il primo elemento del dramma poliziesco, il punto di partenza, e può formare un tema ricco di interesse da intercalare in azioni drammatiche, specialmente quando si deve risol-

vere un enigma sotto pena di morte : nella *Sfinge* di Eschilo ; od anche senza minaccia mortale come in infiniti romanzi del tipo del *La Lettera rubata, Lo Scarabeo d'oro* di E. A. Pöe, o ancora, il conquistare la donna amata, sciogliendo un enigma, come nel *Pericle* di Shakespeare, o nella scena degli *Scrigni* del *Mercante di Venezia,* o nella scena degli enigmi del *Trionfo d'amore* di Giacosa. O sciogliere un enigma per salvare un parente, come nella seconda parte della *Jangada* di J. Verne.

Questa situazione ha un interesse secondario nel gran teatro, ma ha invece particolare valore nella costruzione del scenario specialmente nei cosidetti films a serie, dove per molte sere si tiene sospesa la curiosità del pubblico facendo cadere or su uno or su un altro personaggio il sospetto, per attendere a rivelare il vero colpevole al fine dell'ultimo episodio.

La moderna produzione americana, che soddisfa ai bisogni di un pubblico più ingenuo e più infantile del nostro, ci dà i migliori esempi.

12° *L'ottenere* presuppone : *Un sollecita-*

tore — un arbitro e la parte avversa. — Ha poco interesse per la scena muta, poichè si basa quasi esclusivamente sull'eloquenza.

Situazione d'altra parte assai poco sfruttata in teatro, salvo naturalmente nel teatro greco che ha tentato tutte le vie. Ci può interessare solo perchè vi si può includere tutta la storia della seduzione dell'uomo da parte della donna.

13° *L'odio del parente (o di colui che si deve amare)* presuppone : *Un parente che odia — un parente odiato ed anche due parenti che si odiano reciprocamente.* — Il conflitto in questo caso è tanto più grave quanto più i vincoli di parentela sono stretti. L'antitesi : odiare chi si deve amare, si esalta elevando il fattore del dover amare.

La difficoltà consiste nel trovare un motivo di odio così violento da superare l'istinto d'amore, ma la vita di tutti i giorni non manca di offrircene numerosi e dolorosi esempi.

L'odio tra fratelli è comunissimo, per invidia, come nei casi biblici di Esaù e Giacobbe — e di Giuseppe, nelle *Fatiche di Giacobbe* di Lope

de Vega, o nel *Caino* di Byron (gelosia religiosa), o per avarizia, in *Polinice* d'Alfieri, e in tutti i casi di litigi per eredità. Inutile qui ricordare tutte le forme di odio famigliare: tra padre e figlio (raro), tra figlia e padre (Beatrice Cenci), tra sorelle, e l'odio tipico della suocera per il genero, forma pratica del contrasto tra l'ideale dell'infanzia pura da una parte in opposizione alla vita amorosa e feconda dall'altra.

14° *Rivalità d'amore tra parenti* presuppone: *Un parente preferito — un parente respinto — l'oggetto amato.* — Questa situazione ci ha dato innumeri drammi d'amore, perchè il Faretrato scocca le sue freccie con preferenza nelle vicinanze della bella; quindi Isotta s'innamora di Tristano, nipote di suo marito; Francesca, di Paolo, suo cognato; l'antica Fedra, di Ippolito; la Fedra Italiana, la dolce, giovane, bionda Parisina, muore a vent'anni sotto la scure per amore d'Ugo suo figlioccio. Voltaire ha sviluppato questo tema varie volte: nell'*Agatocle*, in *Don Pedro*, in *Adelaide di Guesclin*, ecc., ecc.

Maurice Maeterlinck ha scritto il doloroso

amore di *Pelléas et Mélisande* in quel grigio ambiente di morte senza movimento, sottolineato poi dalla musica dinamica piena di sonorità statica, come avvolta da una bruma sonnolenta, di Claudio Debussy.

Il teatro moderno ha impiegata questa situazione specialmente in alcune posizioni, come nel caso tra padre e figlio : — i *Fossili* di De Curel, *Papà* di De Flers e Caillavet, il *Cuculo* di Roberto Bracco, la *Massière* di Lemaître, e molti altri.

Questa situazione si può considerare come preparazione ad altre più gravi, l'adulterio con uccisione, o l'adulterio semplice; essa, per la sua speciale complicazione morale, si presta naturalmente all'analisi psicologica dei caratteri che sono preda delle due passioni, l'amore e l'odio del rivale.

15°:

Adultero *uccisore* presuppone: *Lo sposo adultero tradito, vittima.* — Si può considerare come una forma — *il complice* — *lo sposo,* dell'adulterio in cui l'insofferenza della passione spinge il colpevole ad uccidere o far uccidere colui che già si tradisce.

In morale assoluta può parere più simpatico il gesto violento e un po' eroico che definisce la situazione con un'uccisione, mentre la tolleranza del compartecipare ha sempre qualche cosa di losco e di men bello.

Praticamente la convivenza col coniuge tradito, per quanto chiuda la vita in una serie di menzogne, almeno non reca vero danno a nessuno, mentre la uccisione è pur sempre un delitto, una violenza, un atto contro natura.

La gran tragedia ha impiegato varie volte questa posizione: l'*Agamennone* di Eschilo,

quello di Alfieri, *Le Partage de Midj* di Paul Claudel, l'*Ottavia* di Alfieri, l'antichissimo caso di Gige e di Candaule ove l'assassinio del marito è dovuto all'esaltazione di orgoglio e di pudore della bellissima e velatissima Persiana, e la storia di Barba-Bleu, che uccideva le mogli per sadismo e per sposarne altre; anche il caso di Sansone e Dalila e di Giuditta e Oloferne possono entrare in questa categoria, perchè la donna uccide l'amante fiducioso per servire ad un'altra passione: l'amore della patria.

16° *La follìa* presuppone: *Il pazzo — la vittima*. — Nella storia del pensiero di questo stato d'animo noi conosciamo tre periodi: l'antico, in cui la follìa era considerata sotto una luce divina: — *I Tessitori di Reti, Athamas* di Eschilo, *Ercole Furioso*, e *Ino* di Euripide, — l'*Aiace* di Sofocle, e tutti i casi in cui la Pitia di Delfo, o una qualsiasi Cassandra, si agitava sotto l'influsso di un soffio soprannaturale.

Un periodo cristiano con prevalenza del Demonismo: le Monache di Landun, i balli di indemoniati, ecc., ecc. Ed un periodo moderno che

considera la follìa come un caso patologico, un'alterazione forse della cellula... uno sconcerto delle correnti della vita non scoperte ancora.

Qualunque sia il punto di vista morale, è certo che lo squilibrio che porta un uomo ad agire in contrasto coll'interesse della sua vita è tema altamente drammatico, e di qualsiasi luce lo si voglia illuminare, o il fanatismo religioso, o la degenerazione alcoolica, o la manìa ereditaria, le complicazioni che ne possono sorgere sono di angoscioso interesse.

In fondo si potrebbe dire che l'arte, presentando sulla scena dei tipi essenziali di uomo, debba necessariamente scegliere quelli in cui le caratteristiche sono un tantino esagerate. Ma non sono forse questi uomini sul limite della follìa? Un po' più di malinconia in Amleto e lo mettiamo al manicomio per lipemania.

Shakespeare ha usato largamente della follìa nei suoi drammi più personali, e si può asserire che i suoi più belli eroi sono pazzi. Lady Macbeth è sonnambula, e muore in un accesso isterico; suo marito è un allucinato. Amleto è

un lipemaniaco con visioni e manìa di persecuzione, — Otello un epilettico con raptus, — Re Lear un folle, — Timone un malinconico.

Il teatro nordico moderno ci dà gli esempi del maggior impiego di questa situazione nei drammi di Ibsen i cui eroi sono quasi tutti, ai nostri occhi, soggetti da manicomio e docce fredde.

In generale i Russi : Puschkin, Dostojewschi, Gorki, Turghenieff, Tolstoi, ci espongono, sia pure attraverso capolavori mirabili, degli eroi troppo dissimili da noi, perchè noi possiamo sentire rivivere e palpitare qualche cosa di nostro in loro; sono, dirò così, di qualche grado, troppo eccessivi. Nel teatro greco invece, se non sbaglio, il solo Oreste ha veramente carattere patologico.

Questa situazione, per quanto interessante in teatro, non lo è in cinematografo. Della follìa, il teatro muto non può mostrare il meccanismo interiore; e gli atti esteriori sono illogici, strani e diversi e possono difficilmente essere collegati dallo spettatore ad una linea organica di carattere.

Aggiungo poi che tutte le censure del mondo

proibiscono ora la rappresentazione degli stati di follìa.

17° *L'imprudenza fatale* presuppone : *L'imprudente e la vittima*. — Di qui si genera molte volte la catastrofe per risolvere la situazione : tutto sembra andar bene, un gesto impensato scatena la rovina. Oltre ai soliti Greci : *Semelè* di Eschilo, *Eumele, Pelias* di Sofocle, le *Peliadi* di Euripide... ecc., troviamo l'esempio tipico nella Genesi : il caso d'Eva — Per curiosità imprudentemente procura la perdita e la rovina di tutto il genere umano ; per un pomo !... È stato forse un po' eccessivo Iddio nel castigo, ma non sta a noi giudicarlo.

La moglie di Loth si volge indietro e rimane di sale. Psiche trascinata da un'imprudente curiosità vuol vedere, Orfeo si volge non ostante il consiglio, e perde Euridice.

In questo tema, coll'aggravante che l'imprudenza causa la morte di qualcuno, De Musset ha scritto *On ne badine pas avec l'amour,* De Goncourt *Renée Mauperin,* e Voltaire il suo *Sanson.* Ai due personaggi principali si può aggiungere in

questa situazione un terzo personaggio che può divenire importantissimo : il consigliere o l'istigatore che per ragioni sue speciali, ambizione od invidia, spinge l'eroe alla fatale imprudenza.

18° *L'involontario delitto d'amore* presuppone : *L'amante — l'amato — colui che svela.* — È un dramma di coscienza non interessante per la scena muta, è il caso di Edipo che apprende di aver sposata la madre; del *Torrismondo* di Tasso, della *Fidanzata di Messina* di Schiller, ove invece della madre, si è avuta per amante la sorella.

Si sposta l'interesse del conflitto di coscienza secondo il vincolo di parentela che stringe i due colpevoli del peccato d'amore : padre e figlia, fratello e sorella ecc., ecc.

Caso che mi pare non interessante perchè non tocca le basi della nostra intima e profonda sensibilità, ma solo offende il nostro sistema educativo e la nostra temporanea morale : tant'è che il conflitto, e l'elemento dolore, nascono in noi per una condizione puramente cerebrale : la conoscenza dello stato di parentela senza alcun'altra

alterazione dei reciproci rapporti; conflitto che scompare immediatamente se riconosciamo di esserci sbagliati.

Nell'antico Egitto lo sposare la sorella o averla per amante, poichè era l'uso regale, non generava evidentemente nessuna rivolta di coscienza o conflitto drammatico; così pure nel mondo biblico tanto ricco di tali esempi. —

19° *Uccidere un congiunto senza conoscerlo* presuppone: *L'uccisore — la vittima.* — L'ignoranza del vincolo di parentela ha dato origine con questa situazione a buon numero di opere.

Il conflitto sta nel momento che segue l'uccisione e nasce col riconoscimento del fatto, mentre per il pubblico, a cui generalmente l'autore lo svela prima, l'angoscia del dramma comincia con tutti i preparativi dell'uccisione fatti dall'uccisore che cammina inconscio verso l'abisso dei suoi rimorsi.

I vari gradi di parentela furono volta a volta impiegati: uccidere il padre, la madre, i fratelli, i figli, sconosciuti, dai tragici greci a noi, da Euripide, Eschilo e Sofocle fino a Victor Hugo,

che predilesse singolarmente questa posizione, forse per quel suo amore all'antitesi, — uccidere chi si deve amare, per una fatalità —; in *Hernani* e *Torquemada* appare come secondario; ma in *Marion Delorme*, *Angelo*, *Esmeralda*, *Ruy Blas*, *Le Roi s'amuse*, *Marie Tudor*, *Lucrezia Borgia*, *Les Burgraves*, forma veramente la base del dramma e ci dà le scene più appassionate.

Una forma attenuata è il semplice insulto al parente come nel *Pane altrui* di Tourguéneff, ove la figlia assiste agli insulti fatti al vecchio suo padre ch'ella ignora essere tale, o nell'*Israel* di Bernstein, ove il giovane duca ignora di essere figlio di un banchiere ebreo e, animato da passioni antisemitiche, lo vuole sfidare.

Attitudine drammatica ricca d'azione, inutile allo sviluppo dei caratteri (infatti Shakespeare non l'ha impiegata mai), ma di grande effetto scenico. perchè basata sulla fatalità tragica che nessuna volontà può modificare.

Il teatro muto può trarne degli effetti di impressionante teatralità, se non d'arte, prova ne sia

il successo di quel dramma che è come un'azione mimica arricchita di parole: *La Cena delle Beffe*, di Sem Benelli, ove la scena muta in cui l'uccisore attraversa la stanza per recarsi ad uccidere il rivale che ignora esser suo fratello, tiene il pubblico a fiato sospeso per qualche istante, finchè il grido della vittima dell'errore rompe l'incanto.

20° *Sacrificarsi all' ideale* presuppone: *L'eroe — l'ideale — ciò che si sacrifica.* — Sono tre gli aspetti del sacrificio: ad un ideale puro — ai proprii congiunti — alle proprie passioni. Essi formano tre casi distinti.

Attilio Regolo si sacrifica alla parola data, come Hernani al giuramento fatto a Ruy Gomez.

Tutti i santi, i martiri, i missionari, gli uomini di scienza, sacrificano sè stessi ad un ideale astratto — fede e scienza — (*Polyeucte; La recherche de l'Absolu; l'Œuvre* di Zola... ecc.).

Il sacrificio del proprio amore agli interessi dello Stato è una delle basi del teatro di Corneille: *Othon, Sertorius, Sofonisba, Tito e Berenice*; il nostro Gian Giorgio Trissino e poi

l'Alfieri vi hanno scritto le loro *Sofonisbe*, e Metastasio l'*Achille a Sciro*.

Il caso del sacrificio all'idea del dovere ha trovato un capolavoro in *Risurrezione* di L. Tolstoi. In questo caso il dovere ha carattere mistico e religioso.

Ai nostri giorni è divenuto un fatto normale rappresentato da tutti i soldati che muoiono sul campo per un ideale di dovere e di patria, se pur confusamente sentito.

21° *Sacrificarsi ai parenti* presuppone : *L'eroe — il parente — quello che si sacrifica.* — È il caso di tutte le *Alcesti*, da quella di Sofocle... in poi, quando il sacrificio sia la vita.

Più commovente, perchè sacrificio più meditato, che dura sempre come un lento tormento, è il sacrificio delle proprie ambizioni e della propria felicità ad un essere amato, come il *Cyrano de Bergerac* di E. Rostand, o nel piccolo delizioso romanzo di De Goncourt, *Les frères Zengamno*.

Più teatrale è il sacrificio del pudore per il bene del prossimo ; è il caso di *Measure for mea-*

sure di Shakespeare, di *Andromaca* di Euripide, di Tosca, di Margherita da Cortona, di Lady Godiva, di Monna Vanna, che deve presentarsi nuda nella tenda del vincitore per placarne l'ira e salvar Siena.

E quel mantello nero che l'avvolge, per la convenienza della scena, dice Mirbeau, la fa più nuda, più nuda che se non lo fosse veramente. Esalta il suo sacrificio.

22° *Sacrificare tutto all'amore* presuppone : *L'innamorato — l'oggetto della passione fatale — la parte sacrificata.* — Questa è la grande situazione dell'amore, è la colonna vertebrale del nostro teatro, l'espressione sintetica della passione più forte della nostra vita, dirò meglio più importante per la nostra razza europea.

Il teatro ed il romanzo moderno si sono sopratutto affaticati ad analizzare tutte le deviazioni, tutte le complicazioni, le alterazioni della coscienza, le nevrosi che derivano dal dominio non frenato della passione.

Tannhäuser rinunzia alla purità e l'abate Mouret alla castità. Per l'infame e deliziosa Manon, il cavaliere De Grieux parte con lei verso lontane Americhe. In *Sapho* di Daudet, nella *Griffe* di Bernstein, nella *Glu* e nella *Route d'Emeraude* di Richepin, in *Nanà* di Zola, in *Giovanni Episcopo* di D'Annunzio, nella *Femme et le Pantin* e in *Aphrodite* di P. Louis, per non ricordare che qualche nome dei più popolari, è considerata la follìa d'amore, sopra ogni altro interesse della vita.

In *Germinie Lacerteux* di De Goncourt piuttosto che l'amore, è la passione erotica.

Ma i grandi esempi stanno nella storia come i segni di un contrasto drammatico che si riaccende continuamente davanti all'altare della bellezza femminile.

Si chiami Elena o Ester o Dalila o Cleopatra

o Salomè, è sempre una piccola mano che guida apertamente ed oculatamente la volontà degli uomini ebbri d'un profumo femminile.

Sempre quando passa trionfante l' antica « Elena » aggioga al suo carro, ciechi di passione, gli uomini, e la vita nostra non offre che tali esempi, o scelti nel popolo umile o nelle corti dei Re, come in Austria o in Russia, ove innumeri arciduchi e granduchi austriaci lasciarono le soglie del trono al cenno di un fazzoletto femminile.

Un vizio qualunque, come l'oppio, l'alcool, il giuoco, ecc., può sostituire l'elemento donna, con minor efficacia teatrale naturalmente; perchè per noi, nei nostri paesi, il più potente elemento emotivo è fuor di dubbio : la donna bella.

24° *La rivalità* presuppone : *Un inferiore — un superiore — l'oggetto della rivalità.* — Numerosissimi sono gli esempi di questa posizione drammatica, inutile far citazioni, è il caso diffuso che serve di pretesto a tutti gli intrecci in cui sorge la competizione dal desiderio di due, in condizioni dissimili. Il re ed il suddito, l'o-

nesto e il disonesto, il ricco e il povero, il padrone e il servitore, una regina e una schiava, come in *Aida*, in *Maria Tudor*, in *Amy Robsart* di V. Hugo, o la rivalità di una signora ricca o della sua protetta come in *Friquet*, sui cui casi abbiamo tutti pianto un poco.

Qualche volta la rivalità può far sentire il doloroso suo morso anche per un'ombra, un ricordo, un ideale perduto, come nella *Semiramide* di Metastasio, e tutti i casi in cui la seconda moglie è rivale del ricordo della prima.

L'effetto drammatico si ottiene qui non tanto per la presentazione del contrasto stesso, quanto per le azioni di lotta che si determinano nei due rivali, in rapporto all'intensità del loro amore, e alle loro disposizioni a superare gli ostacoli e ad avvicinarsi all'oggetto dei loro desideri.

25° *L'adulterio* presuppone: *Lo sposo ingannato — lo sposo adultero — l'amante.* — L'adulterio sembra essere stato rappresentato in teatro non per santificare l'indissolubilità del vincolo matrimoniale, ma per dimostrarne l'inutilità, o almeno per rendere simpatici quegli sposi che

mancano alla fede giurata. Infatti si possono distinguere tre casi : O l'amante, uomo o donna che sia, entra nel focolare famigliare, e vi brilla di mirabili qualità, superiori a quelle del legittimo sposo, e allora si trova naturale che l'adulterio succeda... Lo trova persino naturale, irresistibile, Re Marco stesso, il più grande dei Re cornuti dopo Menelao. Egli, pur rammaricandosi e cercando con ogni mezzo di riavere Isotta la Bionda, nel bosco, quando sta per colpire i due dormenti, si ferma la spada levata e si contenta di cambiare la sua spada con quella di Tristano che dorme ! Che buon Re !

A nobilitare questa forma di adulterio si preoccuparono sopratutto i romanzieri della seconda metà dell'ottocento, da Hugo a Dumas (padre) tentando di dimostrare la vanità di un contratto impegnativo per la vita, che un soffio leggero del Dio d'Amore scioglie con facilità nella coscienza di tutti.

Un secondo caso : Quando l'amante prescelto valga meno dello sposo tradito, noi supponiamo subito una lezione di morale e ci annoiamo, e in

qualsiasi modo il tradito non ci guadagna nulla, tutt'al più diventa grottesco, come quel buon professore Bergeret di A. France, o il dottor Bovary nelle pagine mirabili e disperate del grande romanzo Flaubertiano.

Ancora un terzo caso : Il tradito si vendica : e questo è il tentativo di rialzare le sorti della tesi dell'intangibilità del contratto, sanzionandolo col crimine o con una forma primitiva della giustizia : la vendetta, l'autoritaria esagerazione di un diritto e di una personale sensibilità.

Gli infiniti esempi trattati in teatro e in romanzo mi dispensano dalle citazioni. Alcuni autori ne hanno fatto il tema essenziale della loro attività letteraria, — come il romanziere dei duchi, e delle portinaie, Paolo Bourget —, accontentandosi sempre di considerare uno dei lati del problema, l'infrazione del contratto da parte della donna, non giudicando il caso del marito fedifrago, degno dell'onore del dramma.

Situazione, dunque, moralmente poco interessante, perchè sta compresa tra la posizione di furto, se si considera il matrimonio come un con-

tratto di acquisto, e la posizione di tradimento, se si considera come un giuramento impegnativo.

La reazione passionale e violenta all'adulterio è evidentemente locale, razziale e temporanea, e compresa in questo momento da una società ristrettissima; vediamo noi stessi modificarsi nel breve volger dei nostri anni l'opinione pubblica intorno ad essa. Prova ne siano i processi di adulterio, e di assassinio in seguito ad adulterio, che portavano trent'anni fa a clamorose ed applaudite assoluzioni quasi fossimo ai tempi di Parisina, ed invece oggi portano bravamente in galera.

Nell'opera letteraria sono necessarie centinaia di pagine di prosa sapientemente psicologica per dar ragione al marito vendicativo, ed anzi dopo il delitto troviamo necessario che si spari un colpo di revolver in testa o almeno abbia il più amaro disperato rimorso a castigo.

Non più come a Niccolò d'Este qualche giorno di pianto, e poi Ricciarda di Saluzzo a nuova sposa!

Il caso d'adulterio è stato abbondantemente trattato dal teatro muto, perchè gli autori di sce-

nari copiarono il romanzo francese degli ultimi cinquant'anni che ne è infestato, e perchè anche si presta alla sorpresa, all'azione violenta, alla esteriorizzazione dinamica della passione.

Con savio consiglio, le varie censure statali proibiscono ora queste rappresentazioni di amori in fondo poco interessanti.

26° *Il crimine d'amore*. Dirò meglio : *Il crimine della sensualità*. — Comprende tutte le deviazioni al giusto amore.

La madre che ama il figlio, come nella *Semiramide* di Crébillon e di Manfredi, o Mirra l'infame che amò il padre d'amore, o Cenci con Beatrice sua figlia.

Tutti i casi di amore illecito verso il figlio del marito, — da Fedra e Parisina alle posizioni platoniche del *Filippo II* d'Alfieri e del *Don Carlos* di Schiller.

Gli amori unisessuali, che trovarono in Saffo la loro poetessa.

Gli amori incestuosi tra fratello e sorella, cari alla fantasia drammatica di Gabriele D'Annunzio e di qualche imitatore volgare.

27° *Apprendere il disonore di chi si ama* presuppone : *Un colpevole — colui che apprende la cosa.* — Serve per determinare una situazione psicologica interessante e piena di movimento che assume anche qui varii gradi di interesse e di passione, secondo la vicinanza della parentela o la forza dell'interesse che ci lega al colpevole.

Così si può scoprire la vergogna del padre o della madre, il disonore della figlia (*Les affaires sont les affaires,* di Mirbeau), apprendere che la propria sposa ebbe un amante (*Prince Zilah* di Claretie e *Denise* di Dumas); che fu una prostituta, come in *Marion Delorme,* o che ha ripreso la vita libera come Margherita Gauthier, l'appassionata eroina della *Signora dalle Camelie.*

La forma di vergogna politica non è meno interessante, e ci ha date varie tragedie con *Bruto* (Voltaire - Alfieri), il senso del dovere professionale e della giustizia, nei casi del padre magistrato che deve giudicare il figlio : terribile situazione d'anima (l'*Inflessibile* di Parodi — l'*Apostolo* di Loyson) che si presta ad efficacissime rappresentazioni sceniche.

28° *Gli amori impediti* presuppone: *Gli amanti — l'ostacolo.* — Al solo enunciato di queste parole pare di vedersi avanzare sulla scena tutto il bel settecento, tutte le Rosaure, le Clorinde, le Elvire, le Rosine in guardinfante, innamorate di un Lelio o di un Lindoro perdutamente, e qualche feroce Orgonte geloso, vecchio, tinto, imparruccato, con una terribile voce di basso, a contrastare l'acuto pianto di lei e le impazienze di lui.

Molte volte è un signore che s'innamora di una villanella, ma per contro Giorgio Sand ci ha insegnato che alle grandi dame piacciono anche talvolta i servi, se ben fatti e robusti. — Sopratutto però, è la differenza di fortuna che ci ha dato in tempi moderni tutta la letteratura su questo tema sentimentale, tipo il *Romanzo di un Giovine Povero*.

Negli ultimi tempi parve che gli autori non conoscessero se non il caso d'amore, e che le passioni fossero esulate dalla scena per lasciarvi solo l'amore a regnare sovrano.

Gli autori si sentirono in dovere di trasportare

un poco d'alcova erotico-sentimentale sul palcoscenico, e di farci assistere a tutte le forme del desiderio di accoppiamento, reso più acuto e colorito dai contrasti del parentado.

Anche qui, inutile citare esempi, non vi è altro.

La scena muta, con quel preciso senso del cattivo gusto che l'ha prima accompagnata, ci ha presentato migliaia di queste scene di amore composte con una prima attrice che sospira, soffiando, alle occhiate da pesce morto del primo attore.

Pare che questa esaltazione dell'amore contrastato che ebbe molta grazia nel settecento e si prestò a piacevoli descrizioni di costumi, o a dilettevoli brani musicali nel melodramma, stia ora tramontando sul teatro muto al soffio vivificatore di qualche cosa di più forte e di più virile da rappresentare.

29° *Amare il nemico* presuppone: *Il nemico amato — colui che l'ama — colui che lo odia.* — Anche qui innumeri esempi che variano secondo le cause dell'inimicizia sempre naturalmente anteriore all'epoca in cui gli amanti si co-

noscono, ed è inimicizia d'altri individui, a loro legati per vincoli di parentela.

Inimicizie famigliari per antiche uccisioni — *Giulietta* e *Romeo* di Shakespeare, il *Cid*, parecchie opere di Voltaire, come l'*Irene*, l'*Olimpia*, ecc., semplici rivalità famigliari come nei *Rantzau* di Erkmann Chatrian, o politiche, come in infinite opere dei tempi di agitazioni politiche, ove è di regola che l'eroina scelga per oggetto dell'amore uno dei rappresentanti principali del partito avverso, come nei *Chouans* di Balzac.

Il melodramma ha impiegato varie volte questo caso per prestare al compositore l'occasione all'intreccio di temi musicali contradditori. Armida si prepara a pugnalare Rinaldo che dorme, poi la bellezza dell'eroe dormente e fiducioso disarma Armida ed essa entra in quell'ondeggiante e contradditorio stato d'anima ove l'amore e l'odio si combattono; pensa di sedurlo con gli incantamenti, ed invoca i demoni dell'aria e chiede loro di condurli al fine dell'universo.

La musica di Gluck dipinge coi violini il volo

degli spiriti liberi, e coi bassi l'aspra contraddizione del cuore dell'incantatrice, nell'ardente crisi dell'amore nascente.

30° :

AMBIZIONE . presuppone : *L'ambizioso — quello che egli desidera — l'avversario.* — È la più potente fra le passioni della maturità : una volta entrata nel cuore dell'uomo non lo lascia più che colla morte.

Ambizione del potere, della ricchezza, della gloria, politica o artistica, fin nelle sue manifestazioni minori acutissima e tormentosa, manìa della celebrità negli attori ; delle decorazioni nei militari e negli impiegati ; della eleganza nelle donne, ecc., ecc.

Passione di carattere intellettuale, è interessante pel teatro per le azioni a cui può dar luogo.

I grandi drammi storici si muovono sulla sua guida.

Morte di Cesare e *Catilina* di Voltaire, il *Bruto II* di Alfieri, *Giulio Cesare, Macbeth, Enrico VI, Riccardo III* di Shakespeare, *Cromwell* di V. Hugo, per non ricordare che qualcuna delle opere più note.

È d'altronde, l'ambizione, la molla di molte grandi azioni; senza di essa l'uomo si adagierebbe in un Nirvana tranquillo all'ombra del fico leggendario, e si contenterebbe dei frutti che cadono.

31° *Lotta contro la Divinità* presuppone: *L'uomo — una divinità.* — È un conflitto non più compreso da noi; ebbe amplissime applicazioni nel teatro antico ove la divinità interveniva fra i personaggi del dramma ed era viva e presente allo spirito di tutti. Ora le opinioni degli Dei su di noi poveri mortali non ci preoccupano più e li lasciamo tranquilli, senza voler drizzare contro il cielo la scala di Giacobbe, o i macigni dei Titani.

Vero è bensì che *el Burlador de Sevilla* è

stato duramente castigato di essersi burlato di Dio: all'ultim'atto gli vien giù quel po' po' di fulmini e di fumo che riempiono di puzzo tutto il teatro, ma bisogna però dire che lui aveva invitato a cena la statua del Commendatore, e invitare a cena una statua è sempre una grave imprudenza!

32° *La gelosia ingiusta* presuppone: *Il geloso — l'oggetto della gelosia — il supposto complice — e l'occasione o l'autore dell'errore.* — È il caso di Otello, e si presta ad innúmeri rappresentazioni drammatiche basate da una parte sulla passione d'amore, dall'altra sull'errore, sostenuto generalmente dall'interesse di un terzo.

Nel caso di Otello, l'interesse del terzo è l'odio di Jago, come anche è l'odio in *Molto rumore per nulla*; nel *Cimbelino* invece, pure di Shakespeare, il traditore è spinto dall'interesse.

Ma l'errore può essere dato anche dalla maldicenza pubblica, come nel *Padrone delle Ferriere*, o da una fatalità o da una qualsiasi passione che spinga il traditore alla vendetta.

33° *L'errore giudiziario* presuppone: *Il giu-*

dice che si sbaglia — la vittima — il vero colpevole — e la causa dell'errore. — Considera questa situazione anche il solo errore di giudizio : ed è perciò estesissima nelle sue possibilità : — dal semplice sospetto che cade sopra una persona per alcune sue attitudini non ben spiegate come nel *Ladro* di Bernstein, o in quel povero *Crainquebille* di France, ai drammi più complessi, ove l'accusa cade su di un innocente, gettata dal vero colpevole per satanico machiavellismo, come in *Clitandre* di Corneille, o in vari dei complessi intrighi dei drammi moderni; — in tutta la vergognosa serie delle lettere anonime e delle loro conseguenze, immaginate già nell'ombra dall'anonimo con la torva gioia di una coscienza sospinta dalla passione del male.

La scena del cinematografo impiegò l'errore giudiziario piuttosto nel senso di errore di un tribunale per poter portare l'innocente, attraverso l'inquieta angoscia del pubblico, fino ai piedi del patibolo, mentre il liberatore supera la serie delle difficoltà per giungere a tempo a salvarlo.

34° *Il rimorso* presuppone : *Il colpevole — la vittima — la colpa — l'interrogante.* — Situazione ricca di movimenti drammatici che pur diede pochissime opere, se bene somme.

Basti *Le Eumenidi* di Eschilo a lumeggiare tutto uno stato d'animo, e l'*Oreste* di Euripide.

Sul tema del rimorso Dostoiewski ci ha dato il suo capolavoro in *Delitto e Castigo*, e Edgar A. Poë in quella sua breve novelletta *Il Cuore rivelatore* ci dà la misura delle possibilità di queste situazioni d'animo che possono trasformarsi in idea fissa, e camminare sui limiti della follìa, secondo la condizione più o meno nervosa del colpevole.

35° *Ritrovare* presuppone : *Colui che ritrova — l'oggetto cercato.* — Situazione secondaria : ci dà però la soluzione cara al pubblico del teatro popolare, di ritrovare improvvisamente e in una condizione di cose impensata, l'amico, il figlio, la madre, perduti, e da tanto tempo cercati invano.

È la soluzione felice, contraria a quella considerata nell'uccisione involontaria di un parente non conoscendolo. In tutti e due i casi vi è un

ritrovamento impensato, ma nel primo la conclusione è tragica, in questo è lieta.

Non ha dato, il teatro, che episodi di secondo piano, ma è nel romanzo di avventure, è motivo importante alle imprese che compie l'eroe, come nei *Figli del Capitano Grant* di J. Verne. Che sospiro di sollievo, quando dopo tante ansie, la barca di Lord Glenarvan si avvicinava all'isola Tabor e... « un uomo era sulla costa ! ».

36° *Perdere i congiunti* presuppone : *Il parente colpito — il parente che resta — il carnefice — o la morte.* — Il lutto con nere gramaglie veste gli eroi ; è Niobe che impreca, Ecuba che « disperata latrò », ma è sopratutto il dramma continuo della nostra vita che passa ombrato dal dolore di quelli che ci hanno preceduti nel grande ignoto, e nel timore di quelli che possiamo perdere ancora.

Posizione resa più drammatica dalle condizioni molte volte non naturali della morte che ci sembrano profondamente ingiuste.

Da questa preoccupazione è dominata tutta l'arte della prima maniera di Maurice Maeterlink

(*L'Intrusa* — *Le sette principesse,* ecc.) « ... cet inconnu prenait souvent la forme de la mort; la présence infinie, ténébreuse, sournoisement active de la mort, remplissait tous les interstices du poème... au problème de l'existence il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement ».

È un'ombra funebre che grava su tutta una disperazione cieca. Questa situazione è statica, ha l'immobilità del dolore, non può interessare che in minima parte il teatro di cui ci occupiamo.

Queste sono le trentasei posizioni drammatiche di Carlo Gozzi, o almeno press'a poco queste, secondo ci asserisce la paziente ricerca del Polti.

Io credo veramente che sono trentasei, un po' per amore al numero gozziano, e certamente potrebbero essere raggruppate in serie più sintetiche e più comprensive, ma questa è opera di erudito — nè è qui il caso di occuparcene —; io le ho citate come una curiosità, illuminandole di esempi raccolti fra i più popolari, e al nostro problema interessanti : non è già che io creda possano

servire direttamente allo scrittore per comporre un buon scenario, no; all'opera d'arte, l'erudizione non può dare l'ali pel volo; ma come la conoscenza dell'armonia può a volte aiutare il compositore di musica a fermare i ritmi che cantano nell'anima, così uno sguardo rapido sulle presentazioni sceniche delle passioni umane — una conoscenza dei volti di Dioniso — può eccitare la fantasia a condurre più facile la penna in candidi fogli.

Qui giunti, ci chiediamo: come deve essere composto un bel scenario per cinematografo?

È un po' come chieder i numeri che usciranno la prossima settimana all'amabile giuoco del lotto. Pure se non possiamo giungere a saperlo (parlo del bel scenario) con definizione sicura, cercheremo di esaminare quali sono gli elementi di successo nel film di carattere moderno, in vesti nostre, agito da uomini come noi.

V. — LA COMMEDIA CINEMATOGRAFICA QUALE È ORA.

La commedia cinematografica non deve essere noiosa; sopratutto, non deve cercare di dimostrare o di insegnare, non si può onestamente mandare il pubblico a teatro per udir un sermone! ma solo deve preoccuparsi di interessare e di divertire e di ritrovare, coll'arte mimica, qualche ritmo dell'eterna Bellezza.

Tutte le situazioni vi possono essere impiegate; però, è evidente che ve ne sono talune infinitamente più dinamiche delle altre, e queste sopratutto si devono sviluppare in tutte le possibilità.

Fin'ora il gran tema è stato l'amore, almeno nel film prodotto da noi in Europa. È parso ad autori, e sopratutto ad attori, che non fosse possibile presentare una serie di azioni mimiche senza portare sulla scena il caso del primo attore o della prima donna che desiderano andare a letto assieme.

La massima parte delle commedie mimiche non sono che una parafrasi del versetto biblico: « vieni, inebriamoci di delizie, soddisfacciamo ai nostri desideri sino a che il giorno apparisca ».

La scena del film ha raccolto evidentemente l'ultima ondata di quella manìa erotico-sentimentale imperversata sul nostro teatro negli ultimi cinquant'anni.

Il fenomeno dell'amore è stato accuratamente esaminato, e quello della donna è stato sopratutto esposto in migliaia di modi poco dissimili: che essa è « ...un laccio di cacciatore, e il suo cuore una rete, *laqueus venatorum est, et fagena cor ejus*, e le sue mani sono catene... » come già scriveva l'Ecclesiaste, molti secoli fa.

La passione d'amore è una posizione drammatica interiore, e appunto perchè interiore è tratta dalla commedia, non ha un'espressione sua sul nostro teatro.

Se consideriamo bene, si è costretti a tradurla presentando il primo attore e la prima donna con un contorno variato di paesaggio di tramonto, e di salottino con molti fiori, e di terrazza a ba-

laustri, e napoletanescamente in un barbaglio di sole-luna in mare, sulla poppa di una barca, con tinture rosa o azzurro, intenti a carezzarsi i capelli, a torcersi le mani con sguardi che vogliono esser profondi e sono solo idioti, e con sospiri da far invidia a un mantice.

Oh! quei sospiri da cinematografo! che la corsa della macchina accelera sì da dare al vasto seno della prima donna (quando ce l'ha) un ritmo ondeggiante, sollevandolo con troppa frequenza!

Il pubblico ride perchè l'amore allo stato di desiderio non è una posizione romantica, è tutt'al più comica, ed un po' sporca.

Ora, se nel romanzo e nella commedia parlata il problema della passione amorosa si fa manifesto attraverso lunghe pagine di analisi, o alate battute di dialogo, nella commedia mimica deve per forza contentarsi di una serie limitata di smorfie e di gesti, i quali esprimono generalmente solo la gelosia e il desiderio. Posizioni queste non romantiche, e veramente interessanti, ma tutt'al più un po' comiche e lubriche.

Suppongo che si debba il successo della pre-

sentazione di questi fatti sulla nostra scena muta a quella parte di pubblico che subisce nell'ombra della sala una specie di eccitamento nel vedere la rappresentazione analizzata del desiderio erotico.

La matura matrona è assalita da indistinte voglie e guarda alla faccia da stalliere del primo attore con un vago desiderio di colpa... quel primo attore specialmente, italiano, bruno, un po' ricciuto, vestito come un principe, con gesti molli, truccato sotto gli occhi, faccia da pederasta profondamente ignobile, che il cinematografo presenta come l'ideale del maschio...

Ed il vecchio generale incretinito in quaranta anni di burocrazia e di servette d'albergo si sente la saliva scivolar fra la dentiera e tremare il labbro se alla giovane attrice scende dalla spalla il velo e appare un po' di quel seno che generalmente si può senza troppa difficoltà veder tutto intiero...!

Dov'è il soffio d'uragano del dramma Dionisiaco che dell' amore sapeva presentare solo la grandezza o l'infamia, il delitto o l'eroismo?

dove sono le azioni sane, forti, vive, fatte di virili volontà, di maschia potenza e di femminile dolcezza ! !

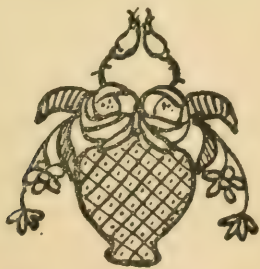
Questa rappresentazione, non voglio dire dell'Amore, ma del desiderio di accoppiamento, diede luogo a quello che oggi si chiama il film passionale, il prediletto dalle nostre dive e divi. Esso consente loro una continua esibizione di sè stessi in primi piani enormi per poter dare al pubblico le minime attitudini del loro amabile volto, il più impercettibile palpito di palpebra, l'espressione delle sensibilità squisite che li agita fibra a fibra... (come scrivono poi gli articolisti del cinema) !

Orbene, questa film esibizionista tende a scomparire ed è sostenuta quasi solamente dall'ambizione degli attori persuasi sia solo lì il segreto dell'arte... Povera Arte, trascinata inconscia pei postriboli della vita !

Aggiungo ch'è assai più facile comporre ed inscenare un film passionale che non scrivere per esser tradotte col segno mimico composizioni fatte su altri temi ; — oltre a ciò, si può in questo ge-

nere sfogarsi a vestire i caratteri di tutte le figure che ebbero gli onori della ribalta con le grandi attrici dell'ultimo mezzo secolo, e dire poi in misurate confidenze :

« Ecco, io, quando ho interpretato Margherita Gauthier... non ho fatto come Sarah Bernard », oppure :

« Per me, Andreina non deve, come ha creduto Virginia Reyter... »
e così in un gagliardo soffio di vanità alzarsi a parallelo con quelle, che conobbero veramente qualche ritmo dell'Arte e la gloria inebbriante della gran scena.

Con qualsiasi tema si componga il film moderno, esso si svolge in quattro o cinque atti la cui proiezione dura circa un'ora e mezza.

Nel primo atto è la postazione del tema, o dell'enigma, e la presentazione dei personaggi nei loro « movimenti di carattere » che devono comporre le attitudini permanenti, individuare le loro qualità, il loro stato, umore, ecc.

Negli atti successivi si snoda il fatto drammatico, sempre agito al tempo presente, appunto perchè è azione che si vede.

Si è tentato di rappresentare il racconto, impiegando dei mezzi tecnici speciali: la dissolvenza e le sovra impressioni. Ma questo è un difetto di costruzione dello scenario, grave.

Il cervello dello spettatore prende la spinta a camminare in avanti, e il colpo di freno di una sovra impressione, e più la marcia indietro di una dissolvenza che riprende il fatto, od un altro fatto, in altra epoca, produce sempre un effetto sgradevole e un turbamento nella progressione dell'interesse.

È perciò un mezzo scenico da evitarsi per quanto si può, facendo succedere i fatti in ordine cronologico. Nei lunghi salti di tempo provvede il titolo, ed una non eccessiva truccatura

degli attori che indichi gli anni come un segno convenzionale, ricordando che se gli attori si trasformano troppo coscienziosamente in vecchi, il pubblico difficilmente li riconosce.

Come nella commedia parlata, il nodo del dramma, la gran scena è riservata al terz'atto, la parabola ascendente deve toccare il suo punto ascensionale nella seconda metà o alla fine del terz'atto ; lasciando al quart'atto la prosecuzione dello stato dinamico elevato, e il risolvente al quint'atto.

È da notarsi però che il quint'atto deve avere un risollevarsi del « leit motiv » drammatico prima del finale, appunto perchè il pubblico abbia un'ultima sospensione.

La lampada deve dare un guizzo prima di spegnersi.

Ogni atto è bene che finisca in una nota di pausa, ma il terz'atto può finire in una sospensione.

In generale una nota di pausa conchiude bene l'atto e come un largo accordo di sonorità piane concede al pubblico di respirare.

Nell'azione di teatro ci sia sempre un uomo in evidenza. E sia « Uomo » nel senso puro della parola: forte, attivo, generoso, che compie una serie di atti a volte sbagliati, a volte colpevoli, ma sempre logici in rapporto alle passioni che lo agitano, sempre profondamente umani quali noi tutti potremmo o vorremmo compiere, e sempre sani, non impastati di nevrosi o mollezze.

Questi è l'Eroe, che il pubblico ama, quell'eroe, che fu volta a volta Ettore e Achille, un generale romano, od un cavaliere errante, un principe cinquecentesco, un capitano di ventura, un rivoluzionario, un cospiratore romantico, o un principe azzurro nelle fiabe, e che ora nella nostra vita moderna deve essere un industriale, un uomo di affari, un « self made man », un ingegnere, un costruttore di città, un energetico insomma; non un pittore chiomato e sporco, con una giacca di velluto in un décor da prim'atto della Bohème, o un artista incompreso, o un debole indefinito che sa solo tener gli occhi da pesce morente, o sedere alla tavola da giuoco di una bisca a voltar carte con quella mano che

appare, in primo piano, ornata del grosso cammeo ovale di un Des Esseintes!

Queste figurazioni di uomo debole e incompreso sono un'eredità del romanticismo da portinaie.

Bisogna ben convincersi che la pittura o la poesia non interessano che quando sono espresse in un bel quadro o in una strofa volante. Ma le miserie di chi le produce, le sue povertà, le sue calzette sporche, i suoi sospiri, la sua fame, non ci toccano, perchè non riconosciamo necessario ciò che egli vuol produrre; solo è necessario quando è prodotto.

In fondo troviamo che il Lord Mayor di Londra quando offre un posto a Chatterton nella sua casa, un posto dove può mangiare, bere ed anche scriver versi... di gusto antico... non ha poi tutti i torti, e se Chatterton lo rifiuta e preferisce mangiare la chiave di casa sua, ebbene, se la mangi pure!

Non possiamo pretendere dal mondo un appassionato interesse ai casi borghesi e grigi e tristi di uno, sol perchè ci dice di essere artista. Per queste

ragioni converrà evitare di presentare sulla scena un primo attore che sospira in mezzo a tanti fogli di carta per non poter trovare la rima, o davanti ad un cavalletto e relativa tela (generalmente orribilmente dipinta dallo scenografo del teatro), tenendo la tavolozza al contrario con tutta quella imperizia dei gesti professionali caratteristica dei nostri attori, o mentre passeggia su e giù per dipingere il ritratto di « lei » che posa in contro luce o dietro le sue spalle !...

Via, via dalla scena tutte le forme della borghesia incolore !

Sul teatro si devono vedere solo le espressioni sintetiche della vita, solo i principi : principi della forza, principi della miseria o del delitto, ma principi !

Ogni figura esposta al pubblico deve avere i caratteri essenziali della sua casta, deve essere il più straccione degli straccioni, il più forte dei forti, il più ingegnere degli ingegneri, il più marinaio dei marinai.

L'impiegato modesto, il professore, l'ufficiale dell'esercito, il funzionario dello stato, la guardia

di finanza sono figure di sfondo, sono le maschere incolori della nostra società su cui l'Eroe brilla perchè riassume i caratteri di tutti, li esalta, esce dalla loro cerchia levandosi a volo.

Purtroppo, la nostra commedia ha perduto anni ad analizzare le sensazioni e gli ondeggiamenti dei mediocri; non resterà nulla di ciò, per loro fortuna, ai nostri nepoti.

Accanto all'uomo la donna ripete nella commedia la sua funzione di vita; nell'azione mimica ella deve poi essere essenzialmente bella.

Non so pensare un film se non illuminato da un bel volto fresco, giovanile, ardente di vita. Purtroppo sulla nostra scena parlata sono scomparse le belle donne, sono state sostituite in parte — si dice — dall'intelligenza e dall'abilità scenica; sarà vero, ma non basta; io so solo rammaricare la bellezza perduta che scatenava le belle follìe dei nostri padri.

Dicono che questo sia successo col divenire le nostre prime donne proprietarie di compagnie.

Esse, desiderose di apparire sole, ancora e sempre, anche oltre i limiti della giovinezza e della bellezza, per quella feroce passione della scena e per quella cocente gelosia di attrice, tengono implacabilmente lontane dalla ribalta quelle, che potrebbero pur colla sola forza dei vent'anni cogliere l'applauso.

Questo non succede sulla scena muta, che senza il fiore della bellezza perderebbe infinitamente del suo fascino.

Qui convengono da ogni parte le giovinette, come farfalle al lume, e portano veramente nella rappresentazione mimica una grazia e una freschezza di intuito che supera a volte di gran lunga l'elaborata espressione artistica delle nostre più celebrate attrici.

L'attrice che si degna di abbandonare, pur per poco, il barbaglio della ribalta per il bagliore del sole, crede di diminuir sè stessa, e pensa di essere meno interessante senza la parola; manca di spontaneità, cerca il gesto, è impacciata davanti all'implacabile occhio dell'obbiettivo.

La fanciulletta ignara, sol che sia intelligente,

ride, si stupisce, piange, così come fa nella vita, e l'imitazione artistica se non è somma è almeno sincera: — ella è viva, segue la necessità impellente di esprimere, palpita e risuona alle parole dell'incitatore come la corda tesa, trema come la foglia nel vento.

Essa deve essere bella, perchè la bellezza è la sua parola, è l'elemento che ci persuade del suo essere.

Non possiamo aprire al pubblico il suo animo, o spiegargli le alte qualità del suo intelletto nel breve tempo del dramma, e bisogna che il pubblico sia persuaso sin dalla prima scena che quanto si compie per lei è naturale; tutti lo compiremmo perchè è sempre « Elena Argiva », per cui:

« *Locri, Etoli, Focei, Dolopi, Abanti,*
tutti per lei si percotean con l'aste,
i vestiti di bronzo..... ».

In generale il film moderno deve essere elegante, o, se per necessità scenica in una parte

della commedia la prima donna figura povera, la sua povertà non deve essere priva di un carattere pittoresco ed originale, e sopratutto, nel proseguire del dramma, è meglio, se si può, apparisca qualche volta ricca e ben vestita.

Si è formato a poco a poco uno speciale costume cinematografico che fa vestire le nostre attrici di veli svolazzanti, ed anche se si tratta di andare ad un appuntamento amoroso nel bosco, esse si vestono invece per un ballo a palazzo reale, salvo ad impigliare i veli in tutte le siepi che s'incontrano.

L'amico del realismo dovrebbe condannare quest'uso : io no : penso che qualunque assurdità, qualsiasi anacronismo è buono purchè ottenga un effetto di bellezza.

È il quadro cinematografico, sì, un brano di vita vissuta, ma di vita tradotta per la scena, e noi pubblico saremo sempre contenti di vedere qualche velo fuor di posto, se bello, decorativo, piuttosto che un modesto vestito, giusto, esatto, ma brutto.

La donna ha nel film una funzione statica, è

l'animatrice immobile del turbine di azioni che si svolgono intorno a lei.

Essa agisce di presenza : le azioni che essa fa devono essere limitate e sopratutto non turbare l'armonia del suo gesto.

Meglio se è buona. I pubblici di tutto il mondo amano la rappresentazione di un loro ideale ; ora, tutti cercano una donna buona e bella, premio all'eroe dopo tante fatiche.

Rappresentazioni di femminilità cattiva hanno poca risonanza nel pubblico : sono piuttosto sforzi cerebrali, a volte assai abili, di un autore che ricerca fra le realtà della vita i modelli meno confortevoli. Al più la donna cattiva può essere raffigurata in secondo piano, e non come agente diretta, non come la parte nera, ma come complice del cattivo, complice per passione, per debolezza, per necessità di cose, e non perchè fondamentalmente perversa ; servirà da chiaroscuro per far brillare l'altra.

Non dico con questo che l'eroina non possa commettere nel contesto dell'intreccio qualche azione men lodevole, ma almeno deve commet-

terla sotto l'impero di una necessità urgente, come Tosca che pugnala Scarpia, o di un dovere più alto, come Giuditta o Dalila.

La donna che non si vuol vedere in film è la bieca tortuosa figura che illumina di male tutto l'ambiente, la viziosa che fuma l'oppio, si punge di morfina, mastica la cocaina, prepara tradimenti, ordisce congiure, versa freddamente il veleno, si finge amante, e mente a tutti, la bella tenebrosa anima perversa, cara al grande Barbey d'Aurevilly.

Più l'autore accumulerà caratteri di femminilità sulla sua eroina, e più l'eroina sarà cara al pubblico; se è capricciosa, tenera, impetuosa, irriflessiva, facile al pianto, facile al riso, eroica d'impeto, risonante insomma alle condizioni della vita esteriore, sarà sempre più simpatica di una donna forte, padrona di sè stessa, ben ragionante.

Conviene abbia bisogno di protezione, in qualche tempo almeno, perchè noi amiamo solo chi dobbiamo proteggere, e tutti dal fondo della sala oscura ci sentiremo portati istintivamente a

parteggiare per l'eroe che lotta per lei, o se non c'è eroe, ad amarla, ed a soffrire, e a gioire con lei.

Se è piccola e fragile al primo presentarsi, avrà già un posticino nel nostro cuore: la donna alta, statuaria, si ammira sì, ma non si ama. E non importa se le sue azioni non saranno strettamente logiche, anzi purchè siano femminilmente mutevoli e disegnino bene il suo carattere tessuto di azzurro e d'oro, noi sorrideremo a lei.

Mi si dirà che questa non è una donna. Forse no, ma è la maschera piacevole sulla quale l'autore può plasmare tutte le forme della vita, può intrecciare tutte le vicende avventurose, gaie o tristi; è uno specchio dove l'autore può riflettere tutte le faccette di un'anima colle virtù dell'arte.

Gli altri caratteri del dramma cinematografico sono tutti secondarissimi, e si può dire che servono sopratutto a dar luce ai due eroi principali, od al solo che si vuol mettere in evidenza, e ciò perchè la storia che vi si narra non può essere troppo complicata e non possiamo farvi apparire troppe figure importanti senza tema di confusione.

Anche ad evitare confusioni nello spettatore è opportuno che i caratteri si mantengano consoni ad una linea sempre uguale e svolgentisi in una sola direzione.

Non conviene presentare delle mutazioni profonde nella condotta morale di un personaggio. È troppo breve il tempo della rappresentazione, perchè il pubblico possa persuadersi e convincersi di un cambiamento.

Il cattivo non deve diventar buono, se non all'ultimo momento, per pentirsi e soffrire il giusto castigo; il buono non deve, neppure in seguito a dolori e a rovesci di fortuna, inasprirsi e diventare costantemente cattivo; può tutt'al più fare un'azione riprovevole e ricomprarla subito con molte lodevoli.

L'analisi psicologica che permette in commedia di giustificare completi rovesciamenti di coscienza, è difficilissima in film; meglio è impiegare i personaggi come maschere ben definite; espressioni umanizzate di una linea di passione operanti sempre secondo gli stessi stimoli interiori.

L'intreccio dello scenario è di importanza capitale nel successo del film.

Abbiamo visto quante infinite forme di intreccio si possono comporre riunendo a gruppi diversamente disposti le varie situazioni, facendole valere l'una coll'altra; ora invece, entrando in una sala di spettacolo, ci troviamo purtroppo sempre davanti alla stessa esposizione di casi.

Una lunga, vischiosa storia d'amore contrastato, e quel che è peggio tante volte non contrastato da vive e violente forze esteriori, ma solo da complicazioni sentimentali interne dei due amanti. Dei casi di adulterio più o meno dilungati in ambienti di saloni o di grandi alberghi, con camerieri preoccupati sol di inchinarsi, e saloni da ballo pieni di vecchie portinaie, con piume sulla testa come i selvaggi di Cristoforo Colombo, oppure commedie laboriosamente ridotte, sempre inferiori nel risultato alla scena parlata.

No, la commedia mimica per cinematografo è bene contenga alcuni elementi che enumero qui.

Essere universale, dovendosi rivolgere e com-

muovere tutti i pubblici del mondo, dai rivoluzionari messicani ai coloniali di Hong-Hong, dai pubblici cosmopoliti del Cairo ai Boulevardiers parigini, dalle chiuse signore turche alle emancipate signorine londinesi; deve dunque contenere elementi comprensibili a tutti e non strettamente razziali.

La serie di stupidità che l'attore italiano, dico «l'attore sulla scena» non l'uomo, fa per l'amore di una donna è assolutamente incompresa dal pubblico inglese che si annoia e si irrita un poco e pensa che vi sono molte cose più serie nella vita che non tormentarsi tanto per un lembo di gonnella, o informare la vita a sorde gelosie per femminette, o battersi in duello, e spararsi magari una revolverata.

I dolori del giovine Werther e i Jacopi Ortismi sono senza risonanza pel pubblico anglo-sassone che sa la verità sana, il franco amare, l'aperto ridere, e, al caso, l'energico pugno sui denti.

Vi sono invece altre passioni, e modi di esprimerle che sono compresi da tutti.

L'*ambizione*, coi suoi fuochi, colla spinta in-

cessante alla lotta, colle gelosie aspre di competizione che arrivano al delitto, e coll'estasi del dominio, o la disillusione amara!

Il *sacrificio per l'ideale* che ci offre possibilità a lunghe avventure emozionanti;

Il *tentativo audace* che può spingere il nuovo Prometeo a qualsiasi altezza e trascinare il pubblico, in una vertigine di sogno, oltre le cure della nostra povera vita;

Ed anche l'*amore*, sì, ma l'amore sano, quello per cui si combatte e si canta, l'amore come ideale buono, azzurro, felice, posto lontano oltre una serie di difficoltà che l'ardire e la forza possono superare; od anche posto oltre i confini della vita... e poi,

L'*odio per gelosia per posizione sociale*; *la cupidità del denaro*; *l'esser perseguitato dal cattivo destino*; la *rivolta contro l'ingiustizia* (non quella contro la miseria o i re, che, per quanto santa, è prudentemente proibita dalla censura);

La *risoluzione dell'enigma*, nel dramma poliziesco, e tutte le avventure che ne derivano.

Le commedie e drammi mimici che ci vengono

d'America fresche della sana vita della gente d'oltre mare, fanno sulla stantìa nostra scena, preoccupati di presentare introispezioni psicologiche e stati semi-mistici e semi-folli dell'animo, l'effetto di una ventata da finestre aperte dal temporale.

I nostri autori cominciano a preoccuparsi di cercare soggetti nel vasto repertorio dei conflitti drammatici, e oltre il film passionale tentano di allargare i confini delle antiche trame di scenario e di indurvi uno spirito nuovo. — I generi di spettacolo che derivano da questa ricerca non sono molti e facilmente determinabili.

La *commedia allegra;* — ma da noi si sa solo fare come riproduzione delle pochades francesi con tipi grotteschi anzi che comici;

La *commedia satirica;* — a cui si è dedicato un chiaro nostro autore, non ha ancora avuto fortuna per le deboli sottigliezze delle trame finora presentate, nonostante la larga applicazione di un mezzo scenico ingegnoso, la ripetizione e la

simultaneità del gesto fatto da gruppi di personaggi di ugual valore scenico, mezzo che riesce quasi sempre a suscitare il sorriso.

Questo genere non può aver largo successo perchè la satira non commuove e interessa poco; è un prodotto cerebrale e letterario, si rivolge ad un pubblico limitato a cui sembra l'autore voglia sempre dire: «Non vi pare ch'io sia un uomo di molto spirito??» cosa di cui lo spettatore ha un leggero incosciente dispetto; egli vuol dimenticare autore e tecnica, vuol vivere la vita dei personaggi e non un'astrazione.

Il settecento italiano impiegò largamente la satira nelle commedie popolari, portando sulla scena le gioiose e colorite maschere, e questo elemento, certamente importantissimo, non è ancora stato impiegato nel film, o almeno assai poco, ed in modo assolutamente secondario, piuttosto come decorazione e come contrasto tra il vestito e l'azione compiuta. Antitesi romantica del Pierrot addolorato che vive sotto la luna, tra la realtà della sua faccia infarinata, e la sua anima tragica.

Ma io credo che Arlecchino, Brighella, il savio

Pantalone, Rosaura e Colombina, il pedante dottor Balanzone, l'allegro e astuto Gianduja, volentieri riapparirebbero tra le ombre dello schermo, a riportarci un poco del sano riso dei nostri nonni lontani, ed il soffio del buon senso popolare, fra le eleganti malinconie delle nostre signore annoiate.

Si potrebbero comporre commedie e drammi ove la voce dell'antico coro fosse esposta da maschere abilmente presenti all'intreccio, e il pubblico le accetterebbe con festa, come sempre, e apprenderebbe forse da loro qualche aperta verità, ridendo, tra l'uno e l'altro lazzo.

La *commedia di carattere*.—Si è fatta finora specialmente per considerare attraverso limitate avventure il carattere di una donna, e per presentare un'attrice.

A queste serie si devono ascrivere tutti i films molto in voga in questi ultimi tempi, basati sull'avventura d'una giovinetta povera, buona, e sentimentale, ricca di fresche impulsività; è l'eterna eroina romantica che ritorna di moda, ap-

pena qualche commedia di teatro del tipo di *Come le Foglie* di Giacosa, o *Scampolo* di Nicodemi, riapre la strada alle eroine Hughiane.

Esse, percosse dai casi sfortunati della vita, sono sempre sorridenti, pure attraverso facili lacrime, pronte ai più semplici e grandi eroismi, per amore. Sono sopratutto vivaci, e giovani, senza pathos, senza sospiri.

Queste fanciulle sono l'opposizione alla bellezza fatale e perversa, e alle molte soffianti eroine del film passionale.

Il *dramma nero*; — con intrecci violenti, avvelenamenti, congiure, morti, e un aspro o sconsolante fine. È un'eredità della prima epoca del cinematografo; e per fortuna va scomparendo.

Il *dramma políziesco*; — ha per base un enigma da sciogliere, e per possibilità una serie indefinita di avventure, e l'uso dell'improvviso e colpo di scena, col quale si ottiene sempre un certo effetto.

Questi drammi discendono tutti dalla ricca collezione dei romanzi polizieschi, di origine in-

glese o americana, ritornati di moda cinquanta anni dopo i famosi memoriali dei Ministri di Polizia di Parigi.

Il dottor Conan Doyle foggiò quella figura di Sherlock Holmes, disperante di monotonia, ma non privo di un certo interesse superficiale, per l'impiego della stessa formula che dopo una serie di sventure e d'inganni per l'eroe, presenta la risoluzione al colpo di scena finale.

Il fatto umano del delitto ci appassiona sempre : la ricerca, l'inseguimento, la scoperta e il conseguente castigo (che non è se non un'altra forma della violenza), ci appassionano del pari.

Sempre quando un grande processo porta in evidenza alcune figure di uomini o di donne simili a noi nella forma esteriore, ma ardenti di fosche passioni e capaci di esplicarle in modi violenti, noi sentiamo per essi un'invincibile attrazione d'interesse.

È certamente qualche cosa della nostra antica anima selvaggia che si risveglia dopo una millenaria educazione alla moderazione, quando rivive e ripalpita in vesti nostre Calibano, coi suoi ca-

nini sporgenti e incrociati, la fronte bassa, le mani nodose, ignare della pietà.

L'odore del sangue ci inebria ancora un poco. Le nostre primordiali passioni : il mangiare e l'amore, furono soddisfatte colla violenza.

Il sangue versato, dice France, entra per metà nella poesia del mondo.

A questa oscura simpatia per le nostre passioni antichissime, scatenate liberamente nella nostra società regolata e moderata, come tigri sfuggite al serraglio, si deve certamente il successo del primo dramma nero, intessuto di delitti e di mistero ; e poi ora, il successo di questo dramma poliziesco ove il portar in onore gli uomini della legge, i rappresentanti del castigo e della vendetta sociale, serve solo a rendere scusabile e tollerabile dalle censure l'esposizione di fatti di violenza.

Tanto più poi sono interessanti questi drammi se i delinquenti vestono l'abito nero della buona società.

Un morboso amore ed orrore ci attrae verso il gentiluomo corretto, elegante, inguantato di

bianco, che spara una revolverata, o pianta un pugnale nel petto di un altro, senza che la sua pallida faccia tradisca l'emozione. Sotto quell'immobilità fredda e dura, come sotto un cristallo, noi vediamo ardere la passione dell'uomo delle caverne, ed il contrasto ci punge, e qualche cosa si muove in fondo a noi, e quasi invidiamo la sua libertà morale.

In questa categoria ebbero onori di celebrità gli « Apaches », e le « Gigolettes », figure della mala vita, rese simpatiche per una certa generosità di impulsi di cui si vollero rivestire. Esse costituirono una vera moda nel film moderno, e solo ora cessano di presentarsi perchè le censure di quasi tutti i paesi li proibiscono.

Il tentativo di nobilitare il ladro negli « Arsène Lupin », e di farne quasi un giustiziere del destino, trovò minore fortuna.

Il tema è uguale in tutti; un delitto e scoperta del colpevole attraverso una serie di avventure.

L'esaltazione della morale brigantesca è difficilmente accettata dalla folla, profondamente rispettosa della proprietà.

La *commedia drammatica a lieto fine*; — che ci fu imposta da una specie di richiesta universale. Questo tipo di commedia permette l'impiego di tutte le principali posizioni drammatiche e favorisce la presentazione di molte situazioni nel succedersi dei fatti scenici.

Ha il vantaggio enorme di mandare a casa il pubblico contento, perchè bisogna ben ricordarselo, il buon cittadino non va a teatro nè per piangere, nè per imparare o annoiarsi nell'esposizione di lunghe sbrodolature dolciastre di falsa poesia, ma va per divertirsi, per emozionarsi un poco, per entrare in un altro mondo e dimenticare il suo, e per tornare a casa contento con la fede nella vita. Oltre a questo permette di innestarvi quasi sempre un atto o due di corsa sensazionale che, — mi diranno i puri, gli Artisti, — è un mezzuccio, una profanazione dell'Arte; verissimo, se si considera l'Arte avente un solo vestito nel suo guardaroba, ma l'appunto per noi non ha importanza se riesce ad interessarci, e più ad interessare intere sale di teatro.

Io non so negare una certa simpatia a questo

« mezzuccio » scenico che ebbe ed ha pur sempre tanto successo : la volgarissima corsa.

Quella corsa all'avventura, ove tutte le forze dell'uomo sono in giuoco, dove l'uomo si fa agile e forte come una tigre, astuto in ingegnose trovate, energico, pronto nel pericolo, sereno davanti alla morte, avendo per posta una radiosa felicità lontana.

In tutte queste posizioni la donna deve apparire a sostenere il canto, dirò così, della vita, e materialmente deve essere presentata quanto più si può al pubblico, e sono i suoi casi, che attraverso le venture degli uomini ci interessano.

Essa è l'aperta o nascosta animatrice delle passioni, è l'eterna incitatrice, è l'origine e la fine o almeno il complemento necessario della fine del dramma.

Non è a dire che le varie situazioni non siano state volta volta sfruttate, specialmente in questi ultimi tempi. — L'imperiosa necessità del nuovo costrinse gli autori a cercare un po' in tutti i campi, e tratto tratto qualcuno pensò e compose

una nuova situazione di fatti non ancora impiegata; — ebbe fortuna, e per le porte aperte si precipitarono gli imitatori, componendo varie commedie cogli stessi mezzi, approfittando in parte della trovata e della rinomanza del primo ideatore.

Si ebbero così dei periodi in cui l'una o l'altra presentazione scenica fu di moda, e da tutti impiegata.

Per un certo tempo, le belve percorsero lo schermo in ogni senso; non era possibile vedere un film in cui non vi fosse una mezza dozzina di leoni, o tigri, o serpenti, o leopardi, ecc., e si cercava l'emozione nel brivido di paura dato dalla ferocia della belva vicina, e del pericolo reale degli attori. — Qualcuno in quell'epoca fu mangiato, e questo aggiunse sale allo spettacolo.

Il periodo del belluismo si sciolse nell'impiego di una sola bestia a cui si prestarono qualità di intelligenza, facendo diventare attori, cani, cavalli, elefanti, il serpe vendicatore, scimmie ecc. Un'attitudine dell'animale, spiegata in un titolo, costituisce la sua linea di carattere. Facilmente lo spettatore si dispone a considerare l'animale

sotto quella luce morale, e tutte le volte che lo vede apparire sullo schermo gli presta coscienza e volontà umana.

La scimmia ha dato i migliori risultati. Già ce lo aveva insegnato Edgar Allan Pöe, nel suo *Delitto della Rue Morgue,* e da quella sua fantasia discesero tutte le scimmie cinematografiche. Aperte così le porte dei nostri teatri al popolo quadrumane, le scimmie ne approfittarono per farne di tutti i colori : rubando lettere o bambini, compiendo delitti, innamorandosi della loro padroncina, piangendo, e addolorandosi su sventure umane ; ed il pubblico piange e sorride con loro !

Il cane sapiente ebbe il suo momento di fortuna, compiendo singolari eroismi ; minor successo ebbe il cavallo per la naturale difficoltà di fargli fare qualche cosa di ragionevole.

Gli altri animali in genere funzionano solo di presenza, vale a dire per la reazione che determinano negli attori.

Una trovata felice fu l'impiego del circo equestre in film.

Il circo equestre non è più di questi tempi, i

nostri padri cinquant'anni fa ne conobbero lo splendore. Esso pur sopravvivendo al suo tempo non si è però mai modernizzato; le sue forme non sono ora consonanti coll'animo nostro, e noi guardando la saltatrice sul cavallo in sottanella di veli rosa, sentiamo oscuramente di assistere quasi ad una evocazione.

Nella sala di un circo, davanti al cerchio tondo della platea, ove i clowns si rotolano in terra, e si parlano con secche voci anglo-italiane, si schiaffeggiano sonoramente e balzano come fantocci di gomma, noi viviamo in un anacronismo.

Sono gente « ancora vivi », li credevamo già scomparsi colle figure del terzo impero e della terza Italia; invece, vivono ancora!

Sono vecchi! Alcuni dei ginnasti sono un po' grossi, uno dei clown ha i capelli bianchi; il signor direttore venendo colla sua lunga frusta a presentare i suoi otto stalloni (solo otto ora, quando io ero bambino erano sedici) zoppica un poco, ha i piedi gonfi di gotta...

La poesia e la polvere degli anni si posano lente sul circo equestre!

Ma appunto perciò ci è caro; assistendo allo spettacolo ci si agita nel cuore un po' dell'infanzia nostra e un po' della giovinezza di papà!

Noi non conosciamo più le belle follìe per la Baronessa Viennese, tutta chiusa nella sua amazzone violetta, agile e flessuosa sul morello montato all'alta scuola; o dopo il teatro, le cene allegre e nostalgiche coi « figli dell'aria » e coi fratelli Zengamno, amati da De Goncourt, o l'attesa a sera nel vicolo oscuro di miss Gardinel, che giunge frettolosa volgendosi indietro, e si stringe al braccio, e porta con sè un indefinito odore di cavalli, di stalla, di Eliotrope Blanc...

Povera miss Gardinel! oggi forse, vecchietta, guardarobiera della compagnia, risogna ancora un po' lo splendore dei bei giorni perduti, e guardando fra le tende di velluto cremisi il grigio palco degli ufficiali, cerca vanamente, e non trova più, l'azzurro e l'oro, e il rosso dei bei dì della sua primavera!

Orbene, tutto questo mondo un po' stanco e soffuso della nostalgica poesia degli anni passati, portato in film, ha trovato largo successo, forse

perchè si presenta ad un pubblico che non lo ha più visto o almeno lo ha visto poco, e lo ama ancora.

Oltre a ciò, porta sullo schermo una sua bella varietà decorativa e permette delle presentazioni sceniche con clowns, in quei vestiti troppo grandi, o troppo stretti, col loro parapioggia molle, e colla loro faccia infinitamente triste e buona sotto le deformazioni delle truccature più strambe.

Le avventure della Principessa trasportata dalla stranezza dei casi a far l'eroina del trapezio, — le insidie del cattivo che taglia le corde o mette lo zenzero sotto la coda del cavallo, — l'eroismo del Principe uscito dalla folla nel momento giusto, o della scimmia o del cane fedele, pronti sempre a salvare l'eroina, hanno trovato campo a svilupparsi nell'arena tonda e polverosa del circo equestre.

Per la stessa ragione ebbero ed hanno fortuna le vaganti e pittoresche carovane di zingari, colle loro « roulottes », coi loro costumi e i loro balli ; e sempre noi vedremo con piacere la bella Miarka andare danzando incontro all'atteso Re del popolo Romanè, come nel racconto di Richepin.

La rappresentazione di teatro, specialmente in scene di balli e coreografie, è stata impiegata per introdurre un po' di decorazione nel film in costume moderno o per dar pretesto all'incendio del teatro e conseguente confusione di fughe, di crolli, di fumi, ecc., ecc., atti a sollevare il finale della commedia.

Un momento di popolarità ebbe la presentazione delle corti dei Re sulla scena dello schermo; tanto più quando serve a costituire l'antitesi con ambienti poveri e zingareschi o teatrali.

I potenti della terra, con nomi di regni fantastici, col loro mondo di cortigiani vili, di servi inchinati, fra lo scintillìo di ori, di uniformi, presentati con gesti pomposi, in preda alle più semplici passioni umane rese sfrenate dalle possibilità regali, ed in opposizione ad ambienti poverissimi, costituisce pur sempre un motivo drammatico importante: Quelli che hanno tutto, e quelli che hanno nulla, neppure la patria.

I pubblici lo amano per ragioni complesse;

prima di tutto, il popolo ama vedere i Re, belli, vestiti di ricche uniformi, coperti di decorazioni, difficilmente osservabili nell'intimità dei loro palazzi.

È contento se sono preda di quelle stesse passioni che tutti sentono, perchè così par di vederli tratti giù dal loro piedestallo, e fatti pari a tutti nel tormentarsi per una donna o per un'ambizione o per una cupidigia, e si rompe l'incanto di quella semi-divinità che li ha sostenuti, e li sostiene ancora al posto privilegiato che occupano in grazia di un medievale diritto di nascita.

Ciò oscuramente soddisfa l'anima eguagliatrice e rivoluzionaria del popolo.

È probabile che noi vedremo il tramonto dell'istituzione della regalità ereditaria, ed in qualche modo, alla felice scomparsa di questa forma della egemonia e della prepotenza di poche famiglie su molti, avrà pure concorso la rappresentazione del teatro muto, gettando in ogni sordida sala di cinematografo la visione di una corte, rendendo famigliare a innumeri pubblici la povera umanità dei Re, lucidi d'ori e di anima mediocre o nor-

male, quando non criminale; poveri uomini qualunque, un poco più ben vestiti.

Vi sono certi sistemi di idee — e la istituzione ecclesiastica ben lo sa — di cui non bisogna parlare, se si vogliono conservare, e sopratutto non bisogna lasciarli esaminare. Le censure monarchiche non si sono accorte che i Re fantastici di Slavonia, di Curlandia, di Friponia ecc., ecc., apparendo allo schermo in azioni normali ed anche buone, facevano un cattivissimo servizio ai loro colleghi in regalità, umanizzandoli, e dimostrando la vanità del loro essere.

Poveri Re da commedia, sono stati dei veri rivoluzionari. L'interesse per la decorazione fastosa che li accompagna e l'oscuro odio per il privilegio ereditario sono i due cardini del loro successo cinematografico.

Uno degli elementi di successo è dovuto alla combinazione di alcuni momenti di catastrofe che generano una sensazione violenta di sospensione.

Conviene trovar qualcuna di quelle situazioni

che afferrano il cuore dello spettatore come una morsa e ne arrestano i battiti per qualche secondo.

Parlo di quel mezzo scenico che serve a sollevare le sorti del terz'atto del dramma, in cui gli scrittori romantici e post-romantici furono maestri.

Generalmente è un fatto che giunge improvviso come un fulmine, ma meglio se è preparato con arte e con sforzo di logica in modo da nascondere la tecnica di costruzione.

Sulla scena mimica le cosidette « sensazioni » sono in piccolo numero : — la catastrofe in tutte le sue forme, rovine di case, scontri di automobili, precipizio di treni da ponti, ecc., ecc., e in generale, quando un pericolo imminente minaccia l'eroe o qualcuno dei suoi protetti.

Ora i pericoli visivi che persuadono sono pochi : la sensazione d'abisso o di vertigini è uno dei più evidenti, perchè se noi sappiamo che la bomba che sta per scoppiare è solo di carta e di fumo, che il forno in cui i cattivi stanno per gettare l'eroe è solo tintura rossa, che la mannaia che sta sospesa sul capo è di carta pesta ; — non possiamo però dubitare del pericolo quando ve-

diamo l'attore correre sulla grondaia di una casa di otto piani, o precipitando da un tetto rimanere miracolosamente aggrappato ai fili del telegrafo, o come quando vediamo il bambinello trasportato dalla scimmia rapitrice sull'alto di una ciminiera, e nel lontano, coll'implacabile limpidità della fotografia, vediamo i tetti e le case lontane e la folla terrorizzata; allora anche il pubblico nella sala oscura trema, palpita per le sorti dell'infelice, si appassiona, torce lo sguardo per non vedere, e riguarda attratto... e questo suo momento di angoscia ed il subito sollievo sono il segno del valore mimico della rappresentazione.

Va detto ugualmente di ogni altro pericolo che può dare l'impressione del pericolo vero, veramente vissuto, tanto più persuadente quanto più l'arte dell'attore e l'abilità dello scrittore che ha congegnato la sceneggiatura nascondono il mezzo e la finzione.

L'effetto acutamente sensazionale non deve esser troppo breve, ma deve concedere allo spettatore il tempo di maturare la sua angoscia senza lasciargli comprendere l'assurdo, e sopratutto

deve essere nella rappresentazione, analizzato in tutti i particolari, perchè il pubblico non abbia dubbi del come avviene il fatto, e percepisca, con rapidità pari all'azione, le modalità più minute.

Non conviene che le sensazioni siano ripetute nel dramma troppe volte, prima di tutto perchè le seconde appariranno sempre più deboli della prima, e poi perchè non ci angoscierebbero più : anzi, il ripetersi di un'azione molte volte assurda rende il pubblico cosciente della sua assurdità, l'eroe perde la sua umanità interessante per diventare un fantoccio, e lo spettatore si stupisce e ride, o almeno sorride : non ama più l'eroe.

L'abilità dello scrittore di uno scenario è che egli sappia congegnarlo in maniera da tenere sempre lo spettatore in intima relazione spirituale coi suoi personaggi, in modo che questa relazione si « senta » ; quando si rompe l'incanto di relazione, lo spettatore invariabilmente ride, ed è una delle ragioni della comicità dei fatti assurdi che se al ragionamento non paiono ridicoli, alla visione hanno un effetto comico certo.

Nello scrivere lo scenario è bene evitare tutte

le scene cosidette folli, quelle vale a dire che non sono strettamente necessarie allo sviluppo dell'azione.

L'inscenatore, come l'autore, facilmente si compiacciono di immaginare e comporre un bel salone o fotografare i personaggi in bei paesaggi, con strani effetti di luce, senza l'urgenza o la necessità del fatto. No, tutto ciò è inutile, il pubblico oramai conosce tutti i bei paésaggi del mondo, sebbene abbia solo sempre respirata l'aria fetida dei teatri, conosce tutti i saloni da giuoco, tutte le tavole da roulette, o di macao, tutti i riflessi del mare, sono vent'anni che gli si dànno in pasto: quello che vuole è l'azione; l'arrosto e non il fumo.

Le belle presentazioni sono diventate una pura questione tecnica, una necessità logica; i personaggi devono agire su belli sfondi, ma non essere presentati come pretesto a far vedere un paese o un salone.

I quadri folli devono dunque essere ridotti al minimo possibile.

Quanto ho detto finora si riferisce specialmente al dramma mimico in abiti moderni, ma valga per il dramma storico in cui in realtà si cambiano solo i vestiti e si modificano le espressioni delle sensazioni secondo i tempi; le passioni e le situazioni rimanendo sempre le stesse.

Naturalmente, come ho già detto, il dramma storico presenta possibilità sceniche molto maggiori, ma presenta come maggior difficoltà la perfetta fusione tra il gesto, l'espressione e il vestito che veste l'attore.

In altre parole, è più facile sentire il falso: anche perciò il pubblico del mondo lo ama meno, vi sente forse, oscuramente, mancanti quegli elementi di stile che sono necessari all'opera d'arte e può meno avvicinarsi alle passioni rappresentate che appartengono a uomini lontanissimi nel tempo.

Ciò non toglie che col dramma storico si possano comporre azioni sceniche nobilissime, sempre quando un soffio di poesia animi lo scrittore, ed un'attenta fusione degli elementi moderni, materiali e morali, coll'antico, possa rievocare davanti

allo spettatore il fragile sogno di un mondo sparito nell'ombra dei secoli morti.

Per analoghe ragioni ebbero poca fortuna le rappresentazioni di fiabe e di leggende che pure parrebbe avrebbero dovuto trovare nel cinematografo il loro vero mezzo d'espressione, data la illimitata possibilità di rappresentare i fatti più miracolosi, in aperto contrasto colla legge della fisica e della fenomenologia normale.

Ma così non ha potuto essere. La durezza e la precisione della fotografia non lascia dubbi e possibilità di volo al nostro sogno.

Le fate, i geni, i maghi, i gnomi, tutto il popolo fiabesco hanno forme un po' trasumanate, e irreali, senza peso, con altra luce nel volto, con altri gesti che non i nostri; la fotografia invece ci fa vedere Mirinda, Melusina o Grasinda o Morgana, sotto le forme di una piccola attrice, con una lunga veste di veli, e un cappello a cono luccicante di lustrini, e una bacchetta in mano... in un ambiente di carta pesta.

Ma ben più grandi, ben oltre il confine umano noi le abbiamo viste, fanciulli, ascoltando intenti il racconto di mamma!

Forse con molta più pazienza tecnica, col soccorso della musica e di effetti speciali di colori, noi potremo risuscitare ancora il mirabile nostro sogno fanciullesco; allora accorreremo a ritrovar gli anni perduti fra le trame leggere del sogno, guardando:

« *Mirinda e il fido, nell'occulta stanza*
adagiati su troni orientali,
dilettarsi a gettar lucidi strali
sotto i piè d'un fanciul nudo che danza,
. . . . . »

Mi accade sovente di leggere scenari per cinematografo che mi mandano nella speranza dell'edizione, non solo dattilografe ignare, o petulanti maestrine di paese, commosse dalla lettura delle Claudine, o studenti di licei; ma scritti anche da gente che fa professione di tradurre idee con segni d'inchiostro sulla carta.

Orbene, rarissime volte vi ho scorto la preoccupazione della forma con cui rivestire il pensiero.

Accade di leggere frasi come questa: « tutta la poesia di quella sera d'autunno li commoveva fino alle lagrime »; oppure: « un soffio di passione passava sulla folla adunata come l'impeto dell'uragano ».

Frasi tutte che non vogliono dir nulla: parole, ... parole... null'altro; — non si vedrà mai allo schermo *la poesia della sera*, o *il soffio della passione*.

Ho già detto altrove come la parola fatta per esprimere l'azione mimica sia il verbo. L'autore deve quindi preoccuparsi di descrivere quanto si deve vedere col minor numero di parole e col maggior numero di verbi.

Mi sia permesso qui, come esempio di perfetto stile cinematografico, trarre dalle memorie della fanciullezza lontana un ricordo scolastico.

Un mio professore di storia, dottissimo sacerdote e cultore di uno stile oratorio un po' arcaico, parlando un giorno di non so più quale morte di principe uscì in questa frase: « ...*Quand'ecco un archibusiere spagnolo il vide, l'imberciò, trasse, e l'ebbe morto...* ». Quattro verbi, e l'azione balza viva, indubitabile in tutti i suoi particolari essenziali!

L'autore si ricordi di non fare opera di poesia scrivendo uno scenario. La poesia scaturirà dalla rappresentazione, di cui lo scenario non è che l'indicatore.

È perfettamente inutile ricercare aggettivazioni delicate e colorite, frasi di spirito, bei motti: cose tutte superflue e dannose alla chiarezza dello scritto e imbarazzanti per l'inscenatore.

Lo scenario deve essere diviso in quadri, secondo si devono vedere allo schermo, con tutte le suddivisioni e le indicazioni tecniche necessarie,

i gesti che devono fare i personaggi, la dimensione che devono avere in rapporto ai fondi, in quali effetti di luce devono agire, ecc., ecc.

Non si devono lasciare all'inscenatore dei dubbi o dei problemi da risolvere. Se l'inscenatore è uomo di gusto (o meglio se è l'autore stesso) troverà nei luoghi dove si deve svolgere la scena molte modificazioni e miglioramenti che l'esecuzione gli suggerirà, ma almeno partirà da una base già lungamente e pazientemente elaborata.

Le descrizioni di stato di animo devono essere disadorne di suono, ma crude, precise, in modo da suggerire con rapidità e senza dubbi all'attore la situazione mimica corrispondente.

Se un confronto è possibile, vorrei dire che lo scenario per cinematografo deve essere in letteratura il parallelo di quello che è nelle arti figurative il disegno e l'incisione fioriti al tempo del primo Impero, fatti di soli contorni, secchi, minutissimi, e ricchi di tutti i più delicati particolari.

Non ci devono essere dialoghi.

Il dialogo non è una situazione mimica.

L'attore sarebbe costretto a dir delle parole che allo schermo non sarebbero che vano e spiacevole muover di labbra.

Ogni quadro deve essere la logica conseguenza di un altro quadro, o direttamente di quello che lo precede, o dell'antistante nei casi di azioni contemporanee.

Ogni quadro deve solo contenere lo stretto necessario all'esposizione totale di quello che si vuol far comprendere, e ciò nel minor numero di gesti.

Le descrizioni di luoghi e di ambienti devono essere precise e di poche parole.

Manca nel film la necessità dell'unità di luogo e di tempo, anzi la possibilità di spostamenti facili di scena ci permette di rappresentare piacevoli sequenze di ambienti variati e di seguire i nostri personaggi senza fatica nei luoghi più diversi e lontani.

La differenza del tempo si può esprimere solo con i titoli, come pure con i titoli si deve sempre spiegare al pubblico tutto quello che non è pos-

sibile render sufficientemente chiaro coll'azione. Lo spettatore non deve far sforzi di comprensione, deve esser penetrato dall'azione e dal suo significato.

È infinitamente meglio un titolo che un quadro noioso o inutile.

Vi è stata per un momento l'opinione che si sarebbe raggiunto il sommo della perfezione facendo dei films senza titoli, e ve ne fu qualche esempio, ma è stata un'illusione.

I titoli sono necessari perchè spiegano allo spettatore in parte i fatti che succedono e sopratutto perchè concedono un momento di tempo ad intervalli per il riposo del cervello che si affaticherebbe nello sforzo di comprendere una serie di casi in una così rapida successione.

Oltre a ciò, i titoli evitano nel film le parti in cui sarebbe necessario un racconto invece di un'azione e perciò si evita quella mimica descrittiva sempre lunga e noiosa.

L'arte di scriver titoli e di metterli nel giusto luogo è difficilissima: molte volte son troppo lunghi e sono oziosi o non servono direttamente a

chiarire lo stato d'animo o l'azione degli attori e si potrebbero omettere con vantaggio, oppure anche sono composti in uno stile che mal si addice al crudo realismo della visione fotografica e stonano come una nota falsa. Questo è il caso di tutti i titoli composti dagli autorelli dannunzianeggianti che si illudono, imitando qualche sonanza del maestro, di riprodurre la sua eleganza e la sua purezza di forma.

I titoli devono essere scritti con lo scenario, ma rifatti e ricomposti ad opera eseguita appunto per fonderli meglio coll'azione mimica e per non sentire il distacco fra una frase alata, ricca di due sonori aggettivi, e un povero attore che compare subito dopo in tutta la sua miseria istrionica, magari con una barba posticcia e un gilet bianco.

Lo scriver titoli in versi o l'intercalare poesie più o meno note o strofette di canzoni è sempre una stonatura, il pubblico o non ricorda la musica o la ricorda troppo tardi, quando il titolo è già passato; o legge male il verso, senza suono, ed il titolo perde il suo valore intenzionale.

Le scritture o le lettere che intercalano l'azione

mimica devono essere brevi, chiare, non dilungantisi in spiegazioni morali sempre superflue, o in analisi di stati psicologici che l'attore non sa render chiari. Come ad esempio: « Voi non mi comprendete; io seguirò la mia via; la vita mi sarà un peso triste », oppure: « Il mio animo è un deserto ove non cresce che la pianta del dolore »; frasi perfettamente stupide, rettoriche e che non servono a nulla; gli stati d'animo bisogna vederli, non leggerli.

I titoli di carattere filosofico, ben inteso di filosofia spicciola, ma con una sua piccola aria di profondità, piacciono, perchè il pubblico, da quel vanesio fanciullone che è, legge attento e poi ciascuno dice a sè stesso: « Come sono intelligente io, . . . capisco, oh come capisco bene cosa vuol dire l'autore! ».

E attraverso la lettura di una frase ha così l'impressione gradevole della sua intelligenza e della sua acutezza.

Così pure i titoli che esprimono un pensiero in contraddizione col quadro che segue, nei momenti di comicità o di satira, aumentano il va-

lore comico del quadro ; e la risata si accumula già alla lettura del titolo, quando il pubblico indovina che il quadro sarà l'opposto. Questo suo indovinare lo soddisfa nella sua vanità : — l'uomo forte vuole entrare assolutamente nella porta vigilata, si presenta, gli è negato l'accesso, allora dice con attitudine di timidezza : « Se fosse permesso vorrei entrare un momentino... ?? » e subito appare il quadro ove egli al primo diniego delle guardie che si oppongono, le afferra e le scaraventa a destra e sinistra irresistibilmente. Il pubblico ride e applaude senza dubbio.

Lo stesso si dica delle lettere che conviene intercalare nella corsa del film ; devono essere brevi e sopratutto moderate di frasi amorose ; anche qui vige la legge dell'indispensabile e del succinto.

Il fatto raccontato nel dramma mimico compendia nel più lato dei casi quanto può succedere nella vita di un uomo.

Però, se noi guardiamo svolgersi in un film

la vita dell'eroe, abbiamo l'impressione che egli compia tutte le azioni in un tempo normale pari a quello che impiegheremmo noi. Vediamo chiaramente il suo carattere, le sue avventure, le sue gioie e i suoi dolori ; e guardando poi il nostro orologio riconosciamo che la vita è stata condensata, pure apparendo naturale, nel giro di un'ora, e questo mistero del tempo ridotto in modo da conservare sempre le apparenze normali ci preoccupa un poco.

Solo l'autore dello scenario compie questo atto di magia pari a quello del Genio che donava, in un dì lontano, il gomitolo al fanciullo inquieto di vivere. L'autore sceglie di tutte le ore che compongono la nostra storia, solo le essenziali, quelle che esprimono e valgono qualche cosa ; tutti i periodi incolori di sonno morale o di sonno d'azione — e sono i più numerosi — egli li tralascia, e la vita si forma così pur nella sua brevità, completa.

Per questa via il cinematografo potrebbe insegnarci ad allungare la vita facendo di ogni istante di essa un istante essenziale, profonda-

mente attivo e cosciente; e allora forse, non potremo noi dire di avere arrestato, o rallentato almeno, l'impetuoso palpito dell'ala del tempo?

Ma siamo noi capaci di apprendere qualche cosa?

VI. — IL GESTO MIMICO — LO STILE — LA RAPPRESENTAZIONE SCENICA.

In principio eravi il gesto.

I. D'UDINE.

L'universalità della rappresentazione cinematografica è dovuta al linguaggio mimico che è press'a poco uguale a tutte le razze del mondo.

L'azione mimica è il fondamento del teatro, perchè è il linguaggio più chiaro, più immediato, più vicino al pensiero; si può dire: più contagioso.

Gli stati d'animo impongono una speciale attitudine alle nostre membra, che per un fenomeno di induzione rapidissimo, determinano le

stesse attitudini in chi ci guarda e quindi gli stessi stati d'animo, sebbene un po' diminuiti di intensità.

Il riso ci fa sorridere e ridere, il pianto ci fa corrugare le ciglia.

Sulle ragioni dell'origine delle attitudini del movimento mimico sono state elaborate dai fisiologi moltissime teorie che quasi tutte si riavvicinano a quella che Darwin chiama : *il Principio delle associazioni di abitudini utili* : egli asserisce che i movimenti che servono a compiere un desiderio utile, o ad allontanare una sensazione spiacevole, col continuo ripetersi, finiscono col diventare abituali, ereditari, istintivi, e ripetersi anche quando non sono direttamente utili, tutte le volte che la sensazione si ripete.

La teoria di Bell considera il movimento mimico « *principio o abbozzo di un movimento necessario* », come nel caso del furore, che si manifesta col sollevar le labbra e scoprire i canini, gesto che precede l'assalto della vittima o del nemico per morderlo o divorarlo nella caccia selvaggia.

Ma a noi non interessa molto l'origine, ci basti il fatto che l'attitudine è dei segni dell'arte il più compreso, il più espressivo.

Non solo è il segno mimico un segno dell'Arte, ma una necessità dell'Essere.

Non si può immaginare uno stato d'essere senza un'attitudine impressa in ogni istante a tutte le parti del nostro corpo, tese e foggiate sotto l'impeto di una sensazione, come le foglie dell'albero piegate dallo stesso vento.

Persino la Morte non ha forse una sua attitudine dissimile da ogni altra?

Lo studio dei gesti mimici ci porta ad una classificazione elementare:

1° *I movimenti d'azione*: servono puramente a compiere un atto; mangiare, saltare, ecc.

2° *I movimenti di carattere*: sono permanenti e determinano il carattere del personaggio.

3° *I movimenti istintivi*: si formano sotto l'impeto di un'emozione morale o sensazione fisica; lo stupore, lo scatto nel toccar un oggetto rovente, ecc.

4° *I movimenti descrittivi* : sono volontari, e l'individuo li fa per esprimere un suo pensiero e comunicarlo al suo simile; indicare un punto lontano, descrivere una dimensione, ecc.

5° *I movimenti complementari* : sono l'attitudine che assume tutto il corpo per sottolineare, descrivere con forza quanto gli altri movimenti dicono.

I movimenti istintivi permettono una comprensione diretta, vale a dire, risvegliano in noi l'istinto di ripetere la stessa attitudine e quindi lo stesso pensiero nasce in noi; invece i movimenti descrittivi suggeriscono il pensiero che si vuol far comprendere per associazione d'idee.

Gruppi interi di sensazioni si manifestano con attitudini generali simili, per esempio, in tutti gli stati d'animo fatti di intelligenza e di volontà, come la meditazione, l'inquietudine, l'orrore, la collera, la sfida, il coraggio, l'orgoglio, la reazione contro il dolore, ecc.; avviene un'istintiva contrazione della musculatura tutta, le sopracciglia si abbassano, si avvicinano e si formano sulla fronte delle rughe verticali.

Viceversa i muscoli si rilasciano, le sopracciglia si alzano, e si formano rughe orizzontali sulla fronte, in tutti gli stati d'animo estranei alla volontà ed all'intelligenza, come nell'esitazione, nello stupore, nell'ammirazione, nello spavento, nella gaiezza e nel riso, nella gioia.

Qualche volta due espressioni contradditorie possono essere manifestate contemporaneamente, come la gioia e l'inquietudine, la speranza ed il dolore fisico; e in questo caso il volto solamente può esprimere la contraddizione, il gesto mai.

Il linguaggio mimico è formato sempre e sopratutto di attitudini; qualche volta di espressioni di fisionomia, *raramente di gesti*.

Nella mimica realistica del cinematografo, il gesto è riprovevolissimo: esso è a volte troppo espressivo e se ne deve evitare il minimo abuso, si devono cercare esclusivamente i gesti prettamente indispensabili a chiarire l'idea, lenti, misurati, pochi in numero e precisi.

Quando gli attori gestiscono molto, si forma uno stato di confusione nella mente dello spetta-

tore. Non si riesce più a seguirli, a comprenderli, e non si vede altro sulla scena che un gruppo di manìaci agitati, mentre il gesto preciso e breve, posto fra due pause di silenzio mimico, acquista subito un valore intenso.

La stessa cosa, con minore estensione, si può dire della espressione del volto, facile a degenerare rapidamente in una serie di smorfie.

L'espressione mimica è come le essenze: qualche goccia di troppo dà al liquore un pessimo gusto di vernice; la misura giusta rivela l'aroma dei giardini misteriosi e lontani che l'hanno prodotta.

Così l'anima nostra, giardino del nostro sentire, affiora alla superficie del volto, e si fa manifesta per impercettibili contrazioni muscolari che trasformano l'espressione.

È quasi impossibile imparare la mimica, bisogna « sentire ».

Si può imparare qualche accorgimento dell'Arte, non l'Arte.

La sensazione è un'onda di carattere musicale che percuote i nostri centri nervosi, la loro mag-

giore o minore risonanza determina una maggiore o minore reazione e significazione esteriore, ma se non vi è risonanza non vi è significazione.

Il miglior attore dunque forma sè stesso, non davanti allo specchio cercando il gesto, ma chiudendosi in sè stesso e sforzandosi di essere istintivo; non muove per un ragionamento, ma sotto l'ordine di una spinta interiore, e la sua coscienza, il suo senso dell'attitudine gli diranno se è giusta quella che assume.

Se deve piangere, agiti nel suo pensiero gli elementi del dolore, socchiuda gli occhi e immagini il grigio e il nero dei funebri cortei, vibri con un accordo in minore, ascolti nella memoria una melopea disperata di barcaioli su un fiume a sera, e tutte le fibre profonde del suo essere si disporranno nella forma : Dolore.

Le manifestazioni esteriori del sentimento sono simili e comprensibili per tutti, ma non eguali. Nella loro differenza che li individua sta uno degli elementi dello stile.

Lo stile è l'*elemento* dell'arte, che non può

essere senza di lui. È quella maniera particolare di esprimere la sensazione di natura, sintetizzandola con una data serie di segni, in musica, in pittura, ín architettura, o in mimica.

La fotografia che riproduce obbiettivamente non ha stile, il disegno che riproduce soggettivamente ha stile.

Lo stile è dunque il modo particolare con cui l'artista riproduce la visione che egli ha del mondo esteriore, riflessa nella sua sensibilità; egli degli elementi infiniti della natura sceglie alcuni e abbandona molti altri inquantochè non li giudica indispensabili ad esprimere il fatto.

In altre parole si può dire che lo stile è *una semplificazione ed una esaltazione di qualcheduno degli elementi del vero*.

Ogni artista sceglie alcuni elementi particolari, e questa scelta è un prodotto della sua individualità.

La caricatura in generale è ricca di stile. Il quadro del coscienzioso pittore accademico è privo di stile; per quanto volgarmente reputato bello, non ha in genere valore d'Arte.

Ora non vi può essere stile se non vi è emozione nell'artista, poichè è vero che lo stile è la scelta e l'esagerazione di alcune qualità dell'oggetto rappresentato, ma la scelta naturale ed istintiva ed inconscia; sempre quando questa scelta, o l'eliminazione di una data serie di elementi procede da un ragionamento, non si ha più uno stile, ma bensì quello che si chiama una « cifra » ed è quanto succede nel maggior numero delle opere d'arte, composte da artisti minori.

L'abuso di un solo tono di colore e la pittura fumosa, la « grisaille » sono stile in Carrière che vede il mondo così, sono invece cifra nei suoi imitatori che vogliono vedere il mondo così. — L'argenteo dei fondi di Whistler sono il prodotto di una eccessiva sensibilità a quei toni di colore e della sua imperizia tecnica a dipingere, ma i suoi imitatori a volte tecnicamente assai più abili di lui ci danno opere artisticamente inferiori e, più che palpitanti di genio, vestite solo della truccatura del capolavoro.

Ora naturalmente non tutti quelli che producono hanno uno stile profondamente personale;

molti non sono artisti, sono solo pittori, musici, scultori, architetti o attori, e seguono le vie tracciate dal Genio.

A questi gruppi di imitatori si deve l'esistenza degli stili complessivi di un'età. Per essi rimane a noi traccia, come per una scrittura fatta coi segni dell'arte, delle forme di pensiero dominanti un'epoca, forme diffuse in tutte le manifestazioni umane, dal palazzo al quadro, dall'orazione funebre alla statuaria, e fin alla moda femminile, la più immediatamente sensibile delle espressioni artistiche, tanto che si potrebbe tracciare un disegno della storia morale della nostra razza, considerandolo attraverso la manifestazione: moda.

Anche nel fermento inquieto della nostra età vediamo, noi, il formarsi del nostro stile. Alcuni vanno ricercando ingenui arcaismi, e si sforzano di ritrovare in sè stessi una innocenza ed una verginità perduta da secoli.

I fioretti di San Francesco sono rieditati e riletti e gli artisti sospirano ingenuamente e disegnano come bambini.

Altri si foggiano complesse teorie e si lanciano risolutamente in stramberie rappresentative un po' per stupire il buon borghese, un po' persuasi veramente di seguir via nuova; ed i musici futuristi sposano dissonanza a dissonanza per quella via che Claude Debussy indicò con mano maestra come quella che conduce all'armonia del domani.

Non possiamo noi ancora vedere qual'è il nostro stile, lo vedranno certo i nostri nipoti; specchio fedele di questa nostra anima inquieta, contradditoria, subitamente triste, subitamente esaltata, piena di sogni e di voluttà, stretta nei due confini delle necessità reali e dei suoi immensi desideri, epoca di transizione tra una società, una morale, una filosofia che muore, e quella ideale del domani.

Quell'idea complessiva della nostra età, la vedranno i posteri con quella precisione con cui noi ora vediamo quel seicento gonfio ed esuberante, tutto pieghe e sbuffi, con pletoriche curve architettoniche e colonnati e terrazzi e balaustri a statue, col riso largo e grasso del fiammingo Rubens, il miracolo azzurro di Tiepolo, e la

travolgente monumentalità di Bernini; o vediamo il primo Impero magro, secco, povero di chiaroscuro, tutto linea e contorno, esaltazione del nudo, sogno di greca bellezza, visto da uomini del primo ottocento.

Ora dopo queste brevi considerazioni ci domandiamo se vi può essere uno stile a nobilitare il film cinematografico. Apparentemente no, troppe persone e troppi elementi disparati concorrono alla sua costruzione; l'autore, l'inscenatore, l'operatore fotografo, gli artisti, gli ambienti, ecc., ecc.

Però se si considera l'autore come un direttore d'orchestra capace di imprimere ai diversi elementi dello spettacolo un'anima sola, la sua anima, noi potremo ammettere che anche nello spettacolo cinematografico si possa assurgere alla dignità dello stile e dell'arte.

Lo scenario ben fatto, con tutte le didascalie precise, con tutti i movimenti e le sfumature dell'animo annotate; con l'idea generale ben evidente e condotta a snodarsi nella progressione

delle scene con misurata esperienza, permettono all'inscenatore di vedere veramente prima tutta la commedia su uno schermo interiore coi suoi più minuti particolari, tal quale guardasse un fregio di antiche danzatrici rincorrentisi nelle metope di un tempio greco. Allora egli saprà condurre i suoi artisti pel giocondo o tragico mondo della loro avventura con mano certa, moderare ed incitare volta a volta il loro gesto, suggerire il loro stato d'animo, risvegliare la loro sensibilità nel momento giusto; ricordandosi che gli attori non hanno anima, non devono averla, ma essere solo dei risonatori a cui egli trasmette il suono dell'idea perchè lo facciano riudire intensificato.

Si ricordi bene l'inscenatore che nel film non si vede che lui, vestito degli abiti dell'autore. Attraverso i mille casi e le faccie belle o ignobili dei suoi personaggi appare la sua faccia, il suo spirito, il suo gusto. Abili o no, gli attori sono burattini, e quando qualcuno sfugge all'insegnamento, subito lo spettatore lo sente, anche non rendendosene conto.

L'attore abilissimo soverchia le espressioni degli altri, sfugge al governo, domina da solo, e l'opera risulta squilibrata.

L'inscenatore è incerto? il film riesce un po' confuso, sostenuto solo dai titoli, pletorico di gesti e di attitudini inutili e fastidiose. Le varie personalità degli attori, non più costrette da una sola volontà, emergono qua e là con disarmonia, e il pubblico considera volta a volta l'abilità dell'uno e dell'altro, vede l'attore invece di vedere il personaggio; e l'opera nel suo assieme perde di suggestione.

È bene ricordare come la scelta degli attori e la direzione della loro attività sia sempre della massima importanza.

Gli attori che attualmente si occupano di film sono gente di poca o nessuna coltura, e poco volonterosi di lavoro, provenienti quasi sempre dalle classi inferiori della società. Sono in generale dei vinti che cercano nella forma di mestiere cinematografico un mezzo di sbarcare il lunario.

Se l'inscenatore non è più che attento, la loro anima mediocre e la loro povera educazione affiorerà con una vivacità straordinaria.

Ma l'attenzione e la buona volontà dell'inscenatore hanno a volte dei limiti nelle sue stesse conoscenze. Egli è molto spesso di qualche ingegno e di qualche cultura e di buona volontà, ma non basta; è inutile imparare a fare il lottatore quando non si è nato con una formidabile muscolatura. Ora se egli non è nutrito, persuaso, sapientissimo delle condizioni di vita dei personaggi che dovrà fare agire, come potrà consigliare gli attori?

Nel caso di dover inscenare un film di carattere storico conviene che egli sia un uomo nutrito nello studio delle opere di pittura, esperto nei misteri della composizione e del chiaroscuro; in caso contrario potrà studiare il periodo storico, i costumi, le forme dei mobili, i gesti del mondo scomparso che vuol rievocare sulla scena, ma non riuscirà mai a fare opera buona, perchè nella costruzione del film storico la composizione del quadro pittoresco è della massima importanza

evocatrice, e solo un amatore d'arte od un artista ha la sensazione di quel che sia la composizione.

Ma dove più evidentemente appare l'insufficieza dell'inscenatore è nella riproduzione del mondo elegante in film.

Oh il mondo elegante in film! È una cosa terribile e pietosamente ridicola!

Generalmente vi si vede un gruppo di povera gente, buona, onesta, colle impronte evidenti di tutte le piccole miserie della vita combattuta, preoccupata di rappresentare una dignità, una pomposa eleganza non vista se non attraverso le traduzioni dei romanzi di Giorgio Ohnet!

Delle duchesse o principesse di mezza età con mani grosse e rudi use a lavar piatti due volte al giorno, con dei vestiti messi insieme a fatica, e delle pettinature ribelli alla regola, impettite, serie, esitanti nel muovere perchè « una duchessa » deve sempre avere una dignità un po' imbronciata e camminare come un cigno, con maestosi ondeggiamenti!

E i servi? Enormemente gallonati, con giubboni goldoniani coperti di ricami e cordoni alle

spalle, e calze bianche sotto cui si vedono le rughe delle mutande: sempre a coppia, sempre inchinati, scattando all'inchino un po', solo un attimo, troppo presto; servi in stridente disaccordo con l'ambiente di una tranquilla casa aristocratica del nostro tempo.

Penso che il bravo inscenatore, educato alla conoscenza del gran mondo dalle traduzioni di Feuillet o dalle commedie di Dumas (figlio) abbia la visione interiore di quella società che gli è preclusa, un po' come deve averla un moro, senza l'orgoglio che anima sempre il cuore di un moro...

Egli crede forse un dovere rappresentare tutti altezzosi, pomposi sempre, impregnati di pathos e di gravità.

Non posso tenermi dal ridere vedendo la prima donna che, nelle ore, dal titolo determinate: « di suprema angoscia » entra dal fondo di un salone immenso, vestita dei suoi veli neri, in gran scollatura, camminando piano piano, appoggiandosi ai mobili, poi a una finestra da cui entra il raggio indispensabile di sole, e alza la testa, e

soffia, e abbassa la testa, e soffia, ha un mazzo di fiori in mano... le cade una rosa, una sola (vedi le finezze dell'arte !) e riprende il cammino verso il primo piano.

Povera piccola ! Nella portieria materna, in fondo a un buio cortile, pelando le cipolle, o ascendendo alla fortuna attraverso i letti dei cortesi amici, la marchesina della scena muta di oggi non aveva certo pensato di dover rappresentare per l'arte una vita così noiosa, così stupida.

La manìa del pathos nel dramma moderno è generalmente una conseguenza diretta del cattivo gusto e dell'educazione dell'inscenatore. Vi è oggi una tendenza ad esagerare la sensazione dell'angoscia disperata, sopratutto nei ridevoli casi d'amore che il film presenta.

I nostri attori dispongono sempre il loro volto ad una passionalità grave ; sembra che il dolore e la responsabilità del mondo pesi su loro ed acquistano quella « faccia fatale » così deliziosamente cretina nei ritratti che si espongono per réclame. Il volto un po' chino, l'occhio socchiuso perduto nel lontano, un po' di amarezza

negli angoli della bocca, l'accenno di una ruga sulla fronte...

Questa è quella che si chiama « l'espressione », come se non vi fossero altre espressioni.

Quando l'attore è un comico, allora ride, ride in una smorfia aperta con bagliore di denti e una faccia da idiota.

All'infuori di questi due tipi di ritratti non ne conosco altri per i nostri attori, e sono la figurazione dei soli stati d'animo creduti necessari all'interpretazione dei caratteri.

Non si crede di fare dell'arte o della poesia rappresentando la vita elegante, se non si soffia con faccia scura, o se non si sorride cinicamente con gesti altezzosi di disprezzo, perdendo centomila franchi al gioco, o parlando ai proprii servi profondamente inchinati !

Di questa falsa, caricaturale, sciocca rappresentazione della vita, che per la sua frequenza sul nostro teatro assume un carattere di stile, e diffonde dovunque l'opinione che in qualche parte della terra si viva pur così, si deve dare la maggior colpa all'inscenatore.

Se egli non è realmente nato o vissuto in mezzo a quella gente, e se non li conosce nella vita, rinunzi onestamente a rappresentarli, non creda di ingannare qualcuno, no, svela più che mai le sue manchevolezze di cui si può dubitare se non si vedono esposte nel film come in chiaro specchio.

Rappresenti scene del suo ambiente, o scene popolari, o quelle del suo mondo ben conosciute, e se ha gusto d'artista entri nello sconfinato giardino della storia. Ma si ricordi che i gesti professionali (e la vita del gran mondo è una professione) bisogna impararli e viverli per anni per saperli ripetere e vederli giusti. O tutt'al più chieda l'aiuto di un professionista che, con l'occhio esercitato e delicato, veda tutte le assurdità.

Quasi nessun uomo di teatro sa prender la tavolozza di un pittore in mano o schizzare un tubo di colore, nè sa bendare una ferita, nè carezzare un cavallo, e non basta mettersi una giacca di velluto per farsi credere pittore o un camicione bianco per diventar medico, e pantaloni corti per esser uomo di cavallo.

Ricordo un giorno, davanti ad una scena di prigione. In un camerone erano radunati i prigionieri, vestiti del loro abito normale di operai disoccupati; uno di essi si avvicinò all'inscenatore e gli disse: « Mi scusi sa, ma in prigione non ce lo lasciano il colletto »; era vero, tutti avevano conservato il colletto e l'insegnamento di un uomo che aveva vissuto realmente quella vita era preziosissimo. L'inscenatore non era mai stato in prigione e ignorava quel particolare.

Perchè non si accoglierebbe con gioia in ogni caso dubbio il consiglio di un esperto?

Quale vanità impedisce, ad un piccolo attore cresciuto fra la polvere della scena, o nel povero quarto piano famigliare, di chiedere come si sta seduto alla tavola del principe?

Il gusto dell'inscenatore, la sua affannosa ricerca di omogeneità, di progressione, di energia persuasiva, lo portano in una serie di accorgimenti tecnici il cui uso con maggiore o minore frequenza e simpatia determinano al risultato finale una fisionomia che si può veramente chiamare « lo stile ».

La serie di mezzi e di accorgimenti tecnici che l'inscenatore impiega per tradurre in linguaggio d'azione lo scenario scritto costituiscono la « messa in scena ».

Ora la difficoltà della messa in scena è fuor di dubbio la più grande da superare, e se nei primi tempi dell'industria appariva facile ed era accettata comunque fosse, ora, nei primi tempi dell'arte, è impresa da preoccupare chicchesia.

Bisogna per essa trovare le vie d'accesso alle sensibilità dei pubblici, persuadere delle platee di popolo di tutti i colori, nascoste nell'ombra minacciosa, e pronte a urlare ed a protestare.

Il buon inscenatore deve unirsi mentalmente all'autore, e procedere ad uno studio di psico-

logia teatrale del mondo per sapere, anche ignorandone le ragioni, ciò che non piace e ciò che piace.

Prima di tutto piace il nuovo e l'originale, a tutti; lo spirito dell'uomo è naturalmente avvenirista, l'umanità allunga il collo e cerca il domani, — passa la vita attendendo.

Dunque la prima preoccupazione del direttore di scena è di presentare cose nuove, e siccome cose nuove non ce ne sono in sostanza, sotto l'azzurra volta dei cieli, presentarle almeno in forme diverse da quelle viste fino a ieri.

Deve studiare la composizione di ogni singolo quadro, in modo che sia armonica secondo quanto gli detterà il suo buon gusto.

Il chiaroscuro del quadro deve essere vivace sempre. La luce piatta toglie ogni potere suggestivo agli oggetti rappresentati. L'uso del controluce invece è lodevolissimo, perchè, coprendo di larghi piani d'ombra tutto quanto non è direttamente illuminato, semplifica, e mette in evidenza le caratteristiche di forma del soggetto.

Oltre a ciò i bizzarri effetti di luce, dall'alto,

dal basso, di fianco, di fronte alla macchina, in modo da aureolare brillantemente la persona, aggiungono sempre un elemento pittoresco alla rappresentazione.

L'illuminazione del quadro deve essere in rapporto allo stato d'animo dei personaggi e il significato del quadro; così i fondi oscuri, l'eccesso di nero, le figure indistinte segnate appena da pochi tratti luminosissimi (a cui si accompagna una colorazione generale viola o bruna) si addicono a tutte le forme del delitto, alle congiure, alle rappresentazioni del misterioso e dell'enigmatico.

Le colorazioni rosa o gialle, in ambienti aerati, piene di frastagliature di chiaroscuro con palpiti d'ombra moventi, volti pienamente illuminati, ci inducono nel cuore stati di allegrezza; nozze... bambini..., la festa del mondo.

Il viola su fondi brumosi, con figure leggermente sfocate e poco mobili, con larghi orizzonti di mari e di pianure un poco ondulate, o pieghe di veli cadenti, formano i toni « in minore », il ritmo visivo della tristezza e della malinconia.

La fotografia secca, luminosa, in una tinta aranciata o verde, si addice alla rappresentazione della gagliarda avventura, e all'analisi dei fatti emozionanti che il pubblico vuol vedere e seguire in tutta la progressione.

Un dispositivo adottato in America prima, e che bene impiegato può avere un certo valore suggestivo, è la modificazione del sesto. Non conviene infatti rappresentare ogni cosa in un rettangolo orizzontale; vi sono alcuni elementi che è bene siano esposti chiusi in una cornice d'altra forma.

Non solo per la loro materialità, come nel caso della visione del canocchiale chiusa in un disco, ma per una vera ragione di espressione.

Un giuoco di fisionomia sarà tanto più visibile se la faccia o una parte di essa è isolata in campo nero.

Un particolare intimo ed importante può essere posto in evidenza in un ambiente, sottolineato per così dire da una presentazione brevissima in campo nero.

Nella fuga rapida del motoscafo, nel raggio di luna in mare, è inutile il mare a destra e a sinistra; se il rettangolo si riduce stretto e verticale, per una illusione ottica, l'orizzonte apparirà lontanissimo e la fuga profondissima.

Così, via via, l'ingegnosità e la preoccupazione costante di miglioramenti nel direttore di scena potrà fargli trovare per tutti i quadri la presentazione essenziale — l'unica — e per molti, dovrà modificare il sesto abituale del fotogramma.

Un'altra piccola applicazione è quella del diaframma ad iride, impiegato non unito all'obbiettivo per diminuire la luce, ma applicato all'infuori, e un po' lontano per diminuire il sesto e modificarne la forma, e per finire e cominciare il quadro. Quest'uso di aprire e chiudere i quadri conferisce maggior dolcezza nei cambiamenti di scena e la vista si stanca meno non subendo l'urto del mutamento a scatto del chiaroscuro, della luce, del colore.

Il pubblico si annoia facilmente, ha un'anima inquieta. Da questa osservazione è venuto l'uso della spezzatura dell'azione in piccoli brevissimi quadri susseguentisi. Più che una noia, vi è nel pubblico che guarda dal buio lo schermo luminoso, un facile insorgere di stanchezza visiva, e di lentezza nella percezione. Se però il quadro si cambia ogni pochi istanti, o presentando azioni diverse e contemporanee di tempo, od anche interrompendo l'azione con grandi primi piani di particolare, avviene una sequenza di stimoli alle facoltà della percezione e si sente meno la stanchezza, più facile è la comprensione.

La spezzettatura deve essere ragionata, e i primi piani devono veramente presentare i particolari più interessanti e necessari e presentarli senza salti di tempo, fusi col resto in modo da non avere l'impressione di interrotto che rompe a scatti la fluidità dell'azione. Il primo piano ingrandito deve farci l'effetto del canocchiale sollevato agli occhi per meglio osservare un particolare della scena. — Questo mezzo, se è impiegato bene, ha un valore suggestivo enorme.

I nostri attori, esibizionisti per eccellenza, abusano di questa facoltà del cinematografo, per pretendere si presenti ad ogni istante la loro faccia enormemente ingrandita, persuasi che sia la cosa più bella del mondo, la più appassionante il vedere un lieve corrugare del loro sopraciglio o un amaro sorriso disegnarsi agli angoli della loro bocca impastata di cerone.

Questa è solo un'illusione della smisurata vanità istrionica. Si persuada bene l'inscenatore che interessano esclusivamente i volti delle bellissime donne ed i particolari di azione, quando sono fatti per spiegare sminuzzandolo in infiniti dettagli, tutto quello che succede, e come succede.

In principal modo nella presentazione dei fatti emozionanti non si deve defraudare il pubblico di quanto cerca : l'emozione.

Ci accade soventi di vedere in un film due automobili correre nella stessa direzione, o verso un pericolo e poi leggere il titolo : « Il disastro » e apparire un automobile rotto e fumante con i

feriti a terra; oppure, nel migliore dei casi, una nube di polvere e la presentazione del disastro compiuto.

No, è appunto il disastro che si deve vedere analizzato. il momento dello scontro, il deformarsi dei metalli, l'angoscia delle persone, il tentativo di precipitarsi fuori della macchina, il rovesciarsi della macchina, il rotolare, lo scoppiare dei cilindri, ecc., ecc. E quando si tratta di rappresentare il disastro ferroviario, vogliamo vedere la locomotiva che precipita oltre il parapetto nel fiume... i particolari delle scene di vertigini, le cadute, gli incendi, i naufragi, le lotte, tutta, in una parola, la « disastrografia del film ».

È indispensabile nell'inscenatore una grande pazienza tecnica, una facoltà di risorse inventive, e la perfetta conoscenza delle possibilità della macchina presa-vedute, per potere tradurre con accorgimenti scenici e tecnici quanto non si può fotografare direttamente, e riprodurlo in modo da dare l'assoluta impressione della realtà, avendo bene in pensiero che la più piccola imperfezione tecnica rompe l'illusione.

È sempre possibile frammischiare quadri veri a quadri composti a trucco ; nella corsa rapida del film, nello stato d'emozionata curiosità in cui è trasportato il pubblico, non si ha tempo di distinguere e di ragionare. Facilmente si crede vero tutto.

Così in una scena d'aeroplani e di palloni si può sovraimpressionare una pianura vista da un colle sullo stesso nastro che è stato impressionato già con l'apparecchio fermo, posato su un velluto nero.

Se si farà girare la macchina fotografica sul piano panoramico fotografando il paesaggio, si avrà l'illusione di vedere il paesaggio fuggir via ; se poi fra questi quadri si intercalano quadri di aereoplano o di pallone, veri, in alto nei cieli, si forma nel nostro cervello una coordinazione logica, e non si dubita più, per quanto sia assurdo ciò che succede a bordo della macchina aerea.

La stessa cosa vale per tutte quelle rappresentazioni dove impossibilità tecniche si oppongono alla ricostruzione vera dei fatti che lo scrittore ha immaginati.

I pubblici di tutto il mondo in generale accettano in teatro qualsiasi presentazione di fatti purchè questa sia esposta in alcune date forme, e siano accuratamente evitate quelle attitudini o situazioni d'essere che offendono sentimenti generali.

Ricordiamolo bene, è questione di forma, più che di sostanza. Noi Italiani fondamentalmente scettici e indifferenti a molte cose, sentiamo meno del pubblico americano o inglese o russo, l'importanza di certe necessità formali.

Il vedere l'attore Musco che mangia colle mani dei maccheroni può non piacerci, o disgustarci tutt'al più un poco; qualche contadino riderà magari; ma anche il più umile e rustico operaio di razza inglese sarà profondamente offeso, giudicherà la cosa scorretta e vergognosa, e sarà portato a giudicare gli Italiani: « *guinee* » vale a dire: porci.

A questi sentimenti che sono universali, conviene l'inscenatore abbia costantemente pensiero e moderi e modifichi negli attori, specie se meridionali, quelle eccessività di gesti non mai sopportate

dallo straniero, non comprese, e che in generale tradiscono una educazione locale, a tipo speciale, non sempre simpatica.

Il cinematografo si rivolge a tutto il mondo, e l'inscenatore deve, pur rimanendo nelle linee caratteristiche del suo genio e nei limiti dell'ambiente che rappresenta, cercare almeno di evitare quanto può a taluni dispiacere, anche se non arriva sempre a trovare quanto è gradevole a tutti.

Tutte le forme della cattiva educazione sono da proscriversi. Anche quando l'attore rappresenta sulla scena un selvaggio o un uomo rozzo, non deve mai dimenticare di rappresentarlo con dignità di stile e non cercare le note caratteristiche del suo personaggio in realismi spiacevoli, come l'esser sporco, mangiare colle mani, cacciarsi le dita nel naso, ecc., ecc.

La sporcizia è un difetto vergognoso, non è una caratteristica, neppure in un ciabattino siciliano: ed è doloroso, diciamolo forte, che certe commedie e certi artisti vadano all'estero a rappresentare il popolo d'Italia sotto forme così ignobili.

Le forme troppo espressive dell'amore anche non sono bene accette. Il popolo che riempie le sale del cinematografo è, come sempre il popolo, fondamentalmente morale; basta un bacio troppo prolungato perchè la platea fischi, zittisca, abbai e trasformi la sala in un serraglio; son sfumature, questioni di secondi; se il bacio è un po' più corto tutti si sentono un po' commossi, lo comprendono: se il bacio è ripetuto come una pioggia di primavera sul fresco volto dell'amata, rapido e breve, senza pathos, il pubblico si rallegra, sorride e non fa fracassi.

Il bacio tra uomini non è ammesso (salvo casi rarissimi), se non da noi in Italia e in... Germania.

Neppure conviene ad un uomo ricevere una donna giovane nella sua stanza da letto, o almeno il letto non si deve vedere.

Mi si dirà che sono ipocrisie... sarà vero, ma è così! E poi non cominciò forse Eva a vestir la foglia di fico? E sì che nel Paradiso terrestre non vi erano che suo marito e gli animali selvaggi per guardarla!

Non parlo qui dei casi più gravi di rappresen-

tazioni immorali a cui provvede la censura con mano generosa. Parlo solo di quelle piccole cose che ripetute più volte nel corso di un film determinano il compratore a non comprare e nel caso di proiezione, il pubblico a trovarsi un po' malcontento, anche senza ben rendersi conto del perchè.

Le censure di tutti i paesi sopprimono ora con concorde pensiero le presentazioni del nudo quando non è scusato da un costume da bagno o da una tunica greca. Sopprimono i tentativi di violenza, le scene che si svolgono nelle case di piacere, ecc. Tanto vale che l'inscenatore non le riproduca, o le riproduca con grazia e con elegante ipocrisia in modo da non offendere l'occhio del moralizzatore.

Colle rappresentazioni eccessive dell'amore si devono evitare le scene brutali, gli assassini con pugnalate e strangolamenti, e tutte le forme dell'orrore e della crudeltà, principalmente la morte di animali, se vi si vede la sofferenza o il sangue versato. Troppa parte dell'umanità è in ciò più o meno Buddista, e considera gli animali

come nostri fratelli inferiori, con la coda sì, ma buoni e inconsci, e si rattrista e si offende dei loro dolori.

Tutto quanto si riferisce alla religione deve essere accuratamente evitato. Molta gente crede, o in un senso o nell'altro, e si dispiace di vedere le cose sacre portate sulla scena, sia pur nel senso buono. Chi ama i preti giudica profanazione se un istrione veste la sacra tonaca, chi non crede si sente spinto a protestare vedendo un sacerdote.

I pubblici di religione riformata fischiano il prete cattolico, i pubblici Russi stupiscono di veder le Sante Icone portate in giro a spettacolo e il Santo Sinodo proibisce anche le croci.

Guai poi se nella sala dello spettacolo si trovano focosi adepti di partiti diversi, soci della loggia Giordano Bruno, e giovani della Gioventù Cattolica; un nonnulla accende lo spirito di intolleranza e di battaglia che anima sempre i credenti di qualsiasi colore, volano le ingiurie e

magari anche le legnate, e obbligano i carabinieri a far della platea una scena.

Meglio lasciar da parte tutto quanto può accender le ire di feroci partigiani. Lo spettacolo cinematografico deve divertire, svagare dalle fatiche del giorno, educare un po', e non sollevare questioni spinose.

Se è assolutamente necessario un sacerdote nella commedia lo si faccia vedere il meno possibile, e se ha parte importante, meglio mutargli vestito, trasformarlo in un vecchio filosofo, un sognatore mistico, un filantropo, ecc.

Il vestito non muterà il carattere del personaggio, e salverà la commedia da molte proteste.

Le censure proibiscono anche le rappresentazioni di scioperi, di rivolte operaie e di ribellioni alla forza costituita, ed hanno ragione.

La censura è l'esponente del partito di Governo e sopprime tutto quanto può risvegliare nuovi pensieri, aspirazioni diverse, movimenti nella folla : cose tutte pericolose per la sicurezza del potere in atto.

Il pubblico è sempre stato considerato dagli elementi di governo come una buona mandra di pecore che deve avere l'illusione della libertà, e basta; ringrazii il Cielo di averla!

A questa sola condizione si può, pare, governare con saggezza; ma se anche lo schermo cinematografico si mette a fare il demagogo, non si sa dove si va a finire!

La ribellione, od anche solo la presa in giro degli agenti dell'ordine, che pur dà tanta soddisfazione alle platee, sono cose proibitissime. Se il giovane popolano già naturalmente turbolento vede l'eroe che con qualche pugno poderoso si libera della sbirraglia che lo afferra, cercherà di fare ugualmente alla prima occasione: e poi il naturale odio contro gli sbirri, di qualsiasi colore vestiti, accende di troppo facile entusiasmo i cuori, se si vede uno di questi rappresentanti dei naturali nemici malmenato e percosso.

La censura stabilisce quindi una cerchia di santità e di intangibilità attorno alle uniformi dei poliziotti e analoghi; tal quale come gli antichi

Re di Egitto avevano proclamato impuro il ferro, e reo di morte chiunque toccasse con quel vil metallo la regia pelle.

Savia precauzione invero !

Le moderne censure proibiscono a questo riguardo anche il solo esempio, e l'inscenare oggi un regicidio è inutile, ne sarebbe subito proibita la proiezione.

I vestiti degli attori hanno una capitale importanza nel quadro mimico, e il direttore di scena deve vigilare attentamente per non avere la sgradevole sorpresa di trovar poi qualche stonatura in sala di proiezione ad opera finita. Per gli uomini, la moda inglese è universale, basta evitare, oltre la redingote, le scarpe metà gialle e metà nere, i gilets troppo bianchi e tutte le forme del vestire meridionali in genere, troppo locali, sempre un po' chiassose e meno corrette.

La caramella di importazione tedesca è

odiata, il cappello molle a larga tesa è troppo italiano o americano del sud. Ma in genere, all'infuori di queste poche osservazioni, non è difficile sbagliarsi troppo.

Assai più difficile parrebbe il trovare la strada nell'intricato giardino della moda femminile, ma qui ci soccorre l'innato buon gusto e lo spirito d'eleganza delle nostre donne e quando possiamo aprir loro i cordoni della borsa, siamo quasi certi di trovarle ben vestite.

L'errore possibile proviene dal fatto che bene spesso sono troppo eleganti e noi vediamo una signorina in casa sua, vestita di veli, nastri e pizzi, come una cortigiana parigina che attenda un Re di passaggio : ed allora il direttore di scena è bene porti il suo spirito moderatore.

La prima donna naturalmente si preoccupa solo di farsi vedere lei ; perciò tende a stonare in fasto per superare tutte le altre. Ne viene di conseguenza che vediamo spesso una festa da ballo con comparse vestite come scimmie, con evidenti sforzi di sapienti raccomodi su vesti di vecchia foggia, comprate di seconda mano alla

cameriera della mantenuta della palazzina di fronte; ed invece, una prima donna sfolgoreggiante nell'ultimo modello di Paquin, trascinare svogliata una pelliccia di cinquanta mila franchi! L'assieme mancherà di fusione e converrà allora all'inscenatore, se non può fornir belle vesti alle figuranti mature, o giovani e ancor quasi oneste, e se non riesce a persuadere la stella (cosa difficilissima) del suo errore, converrà egli ricorra a piccoli mezzi fotografici, come quello di raccogliere tutta la luce sull'eroina e di lasciare in una ombra pia la folla delle amiche povere e malvestite.

Le vesti femminili non devono segnare con troppa esagerazione la moda del giorno; la commedia diventerebbe troppo presto irrappresentabile, il peso degli anni gli si farebbe subito manifesto nella foggia degli abiti; ma ad ovviare a questo inconveniente ha provveduto in parte l'ingegnosità di nostre donne, immaginando lo speciale tipo di vestiario cinematografico abbondante in veli e di forma indefinita, veste certo importabile nella vita pratica, ma piacevole a

vedersi sulla scena, dove non si ricerca una dura realtà oggettiva, ma una leggera trasformazione della verità nel senso della bellezza decorativa.

Più difficile il problema si presenta nella rappresentazione in costume.

Le ragioni dell'economia costringono spesso a servirsi di costumi fatti per opere liriche di cui vi sono enormi quantità, e generalmente si ha un risultato disastroso.

Antico uso teatrale ha diviso la storia del costume in pochi periodi sommarii determinati dal successo di qualche opera :

L'Egizio — fatto per inscenare l'Aida, e tutte le opere del gruppo Persiano - Assiro, con materiale vario, composto a caso di elementi dell'oriente antico trasformati dal cattivo gusto di cinquant'anni fa. Ne è venuto fuori un gruppo di costumi che non certo riconoscerebbe un antico Egizio se per avventura rinascesse tra noi.

Il Romano — comprende anche i vestimenti greci, naturalmente, ed è a base di lenzuola e di

sandali, con insegne militari del basso impero portate sulla scena anche quando si rappresentano gli Orazi e i Curiazi.

I Barbari — vestiti di pelo e di corde, con corna di bue sul capo, siano essi Eruli o Pannoni o Goti o Vandali, nati in un secolo od in un altro, non fa caso, sono Barbari, ed i Barbari è scritto siano vestiti così, e con baffi biondi a treccia e corde a nodi ai polsi ed alla vita.

Il Medioevo — con vesti di panno duro, scarpini lunghi a punta ricurva, grossi gabbani a maniche grandi di velluto e bordati di pelliccia; per i giovani, giustacuori a stemma e maglie colorate nelle gambe; maglie di lana grigio-ferro per i guerrieri, con scudi di cartone ed elmi seicenteschi. Per le donne, una indefinita veste valevole per tutti i tempi, e il grande hennin a veli sul capo.

Lo Spagnuolo — è un tipo di vestito non ben determinabile; di forme cinquecentesche, con pantaloncini gonfi e corti alla Enrico IV, piccoli mantelli di velluto, lunga spada e berretto a piume. Questo tipo di costume, diffusissimo, in-

fierì nel melodramma della seconda metà dell'ottocento e forma il fondo dei magazzini teatrali.

Il seicento ed il goldoniano — relativamente rari.

La Rivoluzione Francese — con costumi composti di tutti gli avanzi, vesti gonfie per le donne e sciarpe chiare e molti pantaloni di tela a righe rosse.

Il Romanticismo — con grandi mantelli neri svolazzanti di congiurati, il cappello a larghe falde, e la gonna lunga lunga dell'eroina del primo ottocento.

All'infuori di questi pochi tipi di vestimenti — tutti falsi — e fabbricati senza preoccupazioni nè di verità storica nè di stile, nè di bellezza, non si trova altro in Italia nei magazzini teatrali.

Ultimamente però, per virtù specialmente di alcuni direttori di compagnie di operette e dietro l'esempio dei grandi direttori di scena come il Max Reinhart, si preoccuparono i nostri artisti di comporre costumi di carattere antico con vere intenzioni di arte, cercando le forme, le stoffe, i

colori di belle armonie, con quelle opportune esagerazioni per segnare il carattere alle epoche varie che incidono nella mente dello spettatore l'aspetto della società e dell'epoca che si vuol rappresentare.

Nulla di quanto è fatto serve veramente alla messa in scena di un film. L'inscenatore deve pertanto comporre i suoi costumi con cura paziente, cercando di esaltare dei bei particolari decorativi specialmente per i personaggi in primo piano, in modo che le forme del vestito siano pure un segno del gusto dell'inscenatore, tal quale come se fosse un pittore davanti ad una tela, preoccupato di ogni particolare del suo quadro, per esprimere attraverso i più piccoli dettagli la sua visione interiore.

La fotografia è crudele rivelatrice di ogni falsità oggettiva, dimodochè non possono essere ammessi tutti gli attrezzi falsi, utili sulla scena nel barbaglio della ribalta e nell'impreciso della lontananza, ma insopportabili allo schermo ove armi ed oggetti devono essere veri e pesanti. La leggerezza ed il falso, la cartapesta degli stucchi,

le finte sculture, si tradiscono e si fanno evidenti con una implacabile precisione e prontezza.

Nel costume non solo vi è la difficoltà di comporlo, ma ancora quella non meno grande di farlo portare.

È vero però che il vestito impone generalmente all'uomo un'anima nuova, un senso dirò così dell'attitudine.

Infatti, è difficile vedere un attore in toga romana, non camminare con lenta maestà, o un brav'uomo nell'abito di Cyrano de Bergerac non disposto a parlar forte e con qualche prepotenza. Ciò succede agli attori sensibili e plasmabili ad attitudini morali diverse. Assai meno accade alla gran massa dei figuranti, i quali non sentono di entrare nella pelle di un uomo diverso cambiando vestito, e abbiamo poi allo schermo il dispiacere di vedere una parrucca fuori posto, un gesto fuori tempo, un servo che si inchina troppo; o qualche altra di quelle stonature la cui somma rompe l'incanto della nostra illusione.

L'inscenatore ha in sue mani un mezzo portentoso per coprire gli errori inevitabili, ed esaltare le qualità, ed è il giuoco delle luci e delle ombre.

In principal modo nella ricostruzione di ambienti storici conviene fare generoso uso di larghi piani d'ombra per avvolgere i fondi e i gruppi di figuranti, e lanciare la luce solo sui migliori, le figure espressive, gli eroi.

Questo concetto risponde anche ad una nostra speciale attitudine di considerare la storia, non come un quadro uniformemente illuminato, ma folto, invece, dell'ombra di nostra ignoranza, che lascia brillare solo nella memoria quei pochi, pochissimi episodi, a ciascuno di noi particolarmente noti.

Se dunque nel quadro cinematografico, solo dei particolari appariranno bene evidenti, e i vasti ambienti saranno o brumosi, o avvolti d'ombra, o in controluce, la fantasia di ogni spettatore potrà immaginare tutto quello che manca, e gli errori di ricostruzione rimarranno prudentemente velati.

Questo vale per le azioni di dramma, ma è

bene, a tratti, la presentazione di vasti quadri d'assieme, di folle agitantisi, di battaglie, di fumo o di polvere, di costruzioni antiche, enormi, quali noi amiamo immaginarle.

E qui deve aiutare la fantasia dell'inscenatore nel ricostrurre, anzi nel costrurre, quegli ambienti che ha pensato, in modo da poterli sfruttare con senso di assoluta verità. Devono questi quadri, quando si aprono sulla sala oscura, trarre un'esclamazione di meraviglia dal pubblico raccolto, dargli nella visione di brevi istanti la convinzione di vedere veramente l'antica Ninive, o Alessandria o Roma, o la Parigi di Carlo IX (paesi e città per noi sempre un poco nel cielo della favola). Devono questi quadri essere brevissimi e intercalati spesso da particolari dell'azione; così il pubblico non avrà tempo di esaminare troppo le possibili deficienze delle grandi costruzioni; meglio se saranno presentati in effetto di controluce, sempre pittoresco, e le folle vi si agitino numerosissime.

Quando la folla fa di sfondo all'azione dei personaggi principali in primo piano, è bene si

muova lentissimamente o sia quasi immobile; si darà valore così e si accentuerà l'attenzione sul giuoco degli eroi.

Le battaglie sono in generale molto mal rappresentate, per il natural timore degli eserciti da cinematografo di farsi del male, ed anche qui convien ricorrere al mezzo della spezzettatura dell'azione, presentando una serie di particolari intercalati con quadri d'assieme, di movimenti, di corse di cavalli e di fumo; i quadri di particolari messi in scena indipendentemente con attori abili appariranno per la sapienza del direttore di scena intimamente collegati con tutto il resto dell'azione come parti di un tutto grandissimo, e ci daranno un'idea più giusta di quel che si vuole rappresentare.

Attualmente esistono diffusissime le riproduzioni di quadri, di stampe, e di opere d'arte delle varie epoche storiche dalle quali l'attento inscenatore di azioni in costume può trarre un materiale preziosissimo di indicazioni particolari, ma sopratutto può trarre alcune idee di stile dell'e-

poca che si sforzerà di portare sullo schermo per tentare di togliere agli spettatori l'impressione di vedere genti nostre vestite con altre vesti, e trasportarli veramente colla virtù dell'arte oltre i secoli morti in età remotissime, fra ombre scomparse.

Ogni epoca, ogni paese, ha un carattere speciale riflesso dall'arte del suo tempo come da un lucido specchio; a quella fonte dobbiamo rivolgerci, e studiarla con amore; non basta vestire un centinaio di facchini in toga per avere un Senato Romano, bisogna modellarli, colorirli, intonarli di Romanità, e deve l'inscenatore sentir palpitare e vivere dentro di sè lo spirito dell'epoca.

Noi non possiamo immaginare che uomini vissuti sotto altri cieli, o in altri tempi, fossero come noi: possiamo solo concepirli nelle forme in cui sono rappresentati nei vasi, nelle pitture, nelle statue, nelle stampe del loro tempo.

Questo carattere dell'arte delle singole epoche storiche dobbiamo tentare di riportare allo schermo.

I gesti limitati, simultanei, rigidi, uguali, di vari personaggi in fila, la scelta di attori magri, alti, su fondi chiari, l'uso dei tempi di immobilità, la fissità jeratica dei volti, serviranno bene a rappresentare le venture di Psammetico o di Sesostri.

Gli ampi mantelli, il gesto rotondo o largo, lo scintillare di gonfie corazze, gli uomini grassi facili al riso, le donne in ampie vesti di duro broccato, l'incedere pesante, i fondi scuri, la composizione del quadro tumultuosa con larghi primi piani di stoffe a pieghe, ci porteranno a vivere nel nostro bel seicento.

E le stampe inglesi della grand'epoca ci potranno suggerire come presentare quella società elegante, cortese, corretta e sorridente, agghindata in vesti chiuse e lunghe, esaltazione della forma cilindrica, con intercalate corse a cavallo, su cavalli alti, elastici, volpi fuggenti per stagni grigi e corni ricurvi per l'hallali!

Sta a noi strappare il segreto dello stile alle opere antiche, farne cosa nostra o piegare a nostra volontà il moderno elemento rappresenta-

tivo, obbligando pur la fotografia a cercare una sua virtù espressiva, perchè, si ricordi bene l'inscenatore : lo stile è tutto, è di ogni età, e della nostra anima, il fiore più bello.

È ormai assai facile presentare ambienti, perchè io abbia a discorrerne qui : libri, giornali e riviste vanno a gara nel riprodurre sale e saloni dell'una e dell'altra epoca, ed è perciò facilissimo trovare la via buona, ma anche qui il gusto dell'inscenatore, la particolarità del suo spirito, si faranno manifeste.

Troppe volte ci accade di vedere una sala trasformata in un magazzino da mobili, per la preoccupazione della ricchezza. No, poche cose bastano : un primo piano importante sempre bello e di molto carattere, e pochi mobili in fondo ma disposti in modo da « far composizione », come direbbe un professore di belle arti ; e sopratutto con un'apparenza di vita vissuta, non quel nuovo specchiante, come in ambienti da esposizione, ove si presentano attori come mannequins di gran sartorie !

Oppure quella sproporzione offensiva tra l'ambiente ideale della commedia e il luogo in cui si presentano gli eroi...

Salotti di cocottes degni di Maria Antonietta, studii di professionisti ampii e lussuosi come i saloni del Louvre; questo però è solo il portato della modestia famigliare da cui vengono attori ed inscenatori : essi, ignari del vero lusso, cadono in esagerazioni ingenue come quando l'autorello di romanzi di appendice descrive, sul marmo sporco di un puzzolente caffè, l'eroe del suo libro, perdere indifferente mezzo milione al giuoco e dar mille lire di mancia al cocchiere !

Se l'intonare un ambiente ai personaggi di un'epoca lontana è abbastanza difficile, assai più lo è intonare un paesaggio a personaggi in costume antico. Purtroppo alberi, fossati, e campi sono sempre modernissimi e la fotografia li riproduce come sono.

L'« état d'âme » degli antichi artisti non si può riprodurre ora, con ingegnosi mezzi, o almeno pochissimo. Come infatti trovare quei magri alberelli o quei cipressetti così deliziosi negli azzurri calmi paesaggi muti del Perugino? o come condurre Deruchette o Cosetta o Virginia sotto quei foschi cieli romantici nelle tragiche notti della loro avventura, fra i giganteschi alberi del bosco, con le nubi nere nere e il lampo a zig-zag, cari agli illustratori del primo mille ottocento?

Non è possibile : gli alberi, i mari, i cieli guardati dagli antichi eroi sono morti con loro.

Un senatore Romano in un prato ci farà l'impressione di un uomo avvolto in un lenzuolo.

Converrà dunque evitare il paesaggio per quanto si può, o presentarlo in linee semplici e lontane, pianure ondulate, frastagliamenti di

monti in controluce, o particolari vicinissimi come grossi tronchi d'albero, pareti di roccia, ecc.

Più facile è legare le figure dei secoli a noi più vicini nei paesaggi dei giardini o dei parchi che ci rimangono disegnati e composti con antico spirito.

Pure nell'abbandono delle nostre ville aleggia ancora fra i vecchi tronchi e le siepi di bosso un indefinibile profumo delle età trascorse, e sul bordo delle fontane muschiose, fra i corrosi tritoni, nelle grotte artificiali diroccate dagli anni, lungo i balaustri, non ritornano forse pel nostro sogno nei crepuscoli silenziosi i cavalieri e le donne che li animarono un giorno?

..... e la cipria vola da la nuca
bionda, ella viene, par che la conduca
un ricordo nei luoghi e par che sogni...

Ci sarà dunque ancora possibile vedere il Cavaliere di Seingalt inseguire Maria Mocenigo tra

i verdi bossi di una villa veneta ; o in grande crinoline, Carlotta curvare la vita di vespa sui balaustri e cercar nello specchio tremolante dell'acque l'immagine fuggevole del suo dolce poeta !

VII. — LA DANZA E LA MUSICA.

is not music the food of the soul?
SHERIDAN.

OI tutti abbiamo veduto talvolta rappresentato sullo schermo un ballo moderno o antico in molti personaggi, o la danza di una sola ballerina come quelle venute di Russia o giunteci da qualche altro lontano paese a sollevare grida di sè per la bellezza e per qualche attività nuova nell'arte del ballo.

Tutti ci siamo stupiti del poco effetto, dirò meglio della singolare bruttezza di quella rappresentazione cinematografica.

Nel caso di un ballo moderno a molti perso-

naggi che saltano a tre tempi con movimenti scimmieschi, regolari e infinitamente ripetuti, abbiamo sentito la miseria morale di quest'arte, ora decrepita dopo millenni di vita. Ci siamo chiesti allora col principe indiano di Anatole France, se proprio l'unica ragione d'essere di quella saltazione non fosse il prepararsi all'orgia ed allo stupro.

Ma anche quando dal silenzio della sala guardiamo la celebre Napierkowska o la celeberrima Pawlowa, siamo impressionati dalla poca armonia del suo gesto, non ritroviamo più sullo schermo la donna vista sulla scena, bella, brillante di colori e di luce, viva, fremente. Manca in una parola qualche cosa di indefinibile alla nostra gioia estetica, siamo un po' inquieti di noia.

Le ragioni oscure di questo fatto meritano una qualche indagine.

Abbiamo visto come antichissimamente la danza avesse tutt'altro valore che non ora nella nostra civiltà; la danza era una musica vista.

Euterpe e Tersicore si fondevano, si intrecciavano l'una all'altra come i loro bei nomi.

Non mai la danza poteva essere uguale a sè stessa, perchè era la risonanza muscolare di una melodia, mutevole sempre, come l'incresparsi di acqua corrente.

Tutte le sensazioni che il mondo pieno di luci, di suoni, di colori, di movimenti, risvegliava nello stupefatto animo dell'antico artista, determinavano un'attitudine in tutta la sua persona in accordo colla sua emozione. Questa era ed è la vera danza; non certo, il saltare con passi uguali su un ritmo ripetuto.

La danza deve esprimere con gesti e con attitudini di bellezza un profondo sentimento musicale quando esso sia suscitato nella nostra sensibilità da un'emozione esteriore.

Il periodo puro dell'arte del danzare durò nella primavera del mondo forse fino all'avvento del Cristianesimo, quando la triste religione del dolore e della sofferenza condannò la bellezza e la gioia fisica.

Il Medioevo barbaro ringiovanì colla forza del suo sangue nuovo la pianticella di ogni arte, e pure nella danza appare la dolorante rigidità Bi-

zantina : i balli religiosi, e le nevropatie sensuali e mistiche.

La Rinascenza esaltò nel nuovo paganesimo la bellezza del corpo nudo agitantesi nel sole, ma il soggetto dell'antica emotività era perduto, nè valeva forza di appassionati a trarlo dalle pergamene polverose.

Poi vennero i secoli preziosi a darci il Minuetto ondeggiante, o la Pavana, ricami eleganti di un pensiero decorativo, costrutto con sapienza, illuminato da sorrisi, e sostenuti da musiche ancora graziosissime, ultimi bagliori di un'arte vecchissima che attendeva il vituperio della saltazione a tre e a sei tempi chiamato « ballo moderno », o della coreografia eseguita da gruppi di fanciulline saltanti in gonnellino di velo rosa.

In questi ultimi anni vi sono qua e là tentativi di rinascenza. Isadora Duncan, quella che fu chiamata : il Fenomeno Isadora Duncan, tentò di tradurre con una serie di attitudini mimiche le sonate di Beethoven, ed in generale tutta la larga linea di sonanze musicali che formano la sinfonia.

Si può discutere se veramente il gesto, l'atti-

tudine di Isadora Duncan o di Rita Sacchetto, e delle varie danzatrici russe di quella scuola, nell'esprimere un Adagio, o l'Eroico, rendono mimicamente il pensiero Beethoveniano, e se il gesto composto dalla danzatrice è il *solo* che corrisponda all'accordo musicale.

Le opinioni su questo punto saranno per forza discordi, prima di tutto per il diverso grado di sensibilità musicale degli uditori, e poi perchè l'interpretazione è soggettiva, non oggettiva; ma non si può negare la profonda sincerità artistica della danzatrice.

Vi è dunque nell'elemento musicale una possibilità motrice, vale a dire una suggestione diretta ad una serie di gesti e di attitudini in accordo coi ritmi sonori.

Di questa possibilità nessuno dubita infatti, quando si tratta di ritmi in cui il tempo è fortemente accentuato. Infatti, basta guardare per la strada la folla, quando passa la musica militare, per osservare come tutti istintivamente regolino il loro passo sul tempo segnato dalla musica.

Quando risuona una fanfara di bersaglieri,

molti si fermano, si drizzano sulla persona, tendono un poco i muscoli del volto, sorridono, rapiti nel festoso cielo di quell'onda sonora.

Ma se questi sono i ritmi macroscopici comprensibili a tutti, non è men vero che per alcuni privilegiati anche i ritmi più alti, più complessi, come la « melodia », l'« aria », o il « recitativo » siano intimamente compresi, sentiti, vissuti, da tutte le parti del nostro organismo, e rispondenza diretta alla sensazione sia l'attitudine speciale di tutta la persona : *la forma mimica del suono musicale.*

Sono questi sensibili, degli esseri privilegiati di un dono divino? No, od almeno solo in parte, ma sono sopratutto il prodotto di una educazione, ai nostri giorni rara.

Non vi è dubbio che gli antichi Greci o Indiani o Egizi erano infinitamente più educati di noi a tradurre il mondo sonoro colla bellezza del gesto. Tutto quanto sappiamo dell' orchestica greca, e tutte le pitture fittili rappresentanti gli infiniti ed espressivi passi di danza ci provano questa verità.

Evidentemente l'uomo antico era più di noi disposto a vivere immerso nella musicalità del mondo : non ancora, la naturale tendenza a piegare tutto sè stesso come una foglia nel vento delle sonorità universali, era stata compressa da una educazione pesante che ci costringe a considerare solo lodevoli i movimenti regolati dal nostro povero ragionamento.

Questo abbandono mimico sotto l'impeto dei suoni noi lo osserviamo ora in forme rudimentali nel gestire del direttore d'orchestra, nei bambini che danzano in tondo cantando, nei popoli selvaggi uniti da vincoli più immediati all'ambiente e sempre quando la musica è violentemente ritmica.

Solo il musicista vero gode della divina facoltà di vivere in un universo sonoro in cui ogni sensazione si fa arte in lui, sotto forma di suono. Romain Rolland parlando del suo Jean Cristophe dice : « la musique est l'air qu'il respire, le ciel qui l'enveloppe. La nature se réfléchit dans son âme comme une musique, son âme même est musique ; — une âme musicale, quand elle aime un beau corps, le voit sous forme de musique ».

Così potrebbe essere più o meno per tutti se fossimo educati a sentire.

Per un fenomeno di sinestesia, le sensazioni dei fatti esteriori, che colpiscono la nostra fantasia, si trasformerebbero nelle corrispondenti sensazioni musicali o mimiche o coloristiche, il mondo universo avrebbe una rispondenza enorme dentro di noi, perchè :

l'important, c'est d'avoir une âme magnifique,
un cœur plein de frissons, du rêve plein les yeux...

La ragione per cui davanti allo schermo, guardando la sintesi visiva di un'azione di danza, proviamo un indistinto malessere, un senso di manchevolezza, sta appunto in quelle fondamentali tendenze del nostro animo nell'attuale stato di ottusità sensitiva.

La danza in cinematografo non risveglia in noi nessuna corrispondente sensazione di bellezza; non è un'espressione, e non è musicale.

La proiezione raramente è regolata con precisione in modo da ripetere i movimenti nel tempo

giusto con cui l'artista li ha danzati; generalmente procede più rapida, ed uno degli elementi dell'espressione, il tempo, è perciò alterato.

Ma, peggio ancora, un'orchestra accompagna l'ombra della danzatrice, e l'accompagna con un ballabile qualunque che nel migliore dei casi per un po' suona a tempo con lei, e poi se ne va per conto suo, mentre sullo schermo la danzatrice continua il suo giuoco che non riflette più la musica.

Il ballabile dell'orchestra per sè non significa nulla, ci dà solo un grosso ritmo di tempo e null'altro, e non può concordare con un ballo di una danzatrice come Rita Sacchetto che mossa per mossa, attitudine per attitudine, esprime una frase musicale definita.

Da questa miscela in perfetto disaccordo: di una danza non sempre molto espressiva, di una musica qualunque non scritta per la danza, di una proiezione che altera il tempo se non la forma del gesto, nasce un tutto confuso e disarmonico che annoia e irrita un poco anche le più confuse sensibilità.

La danza perciò è generalmente dichiarata un'azione non riproducibile con cinematografo.

Ma questa convinzione procede dalla nostra inabilità a regolare i delicati rapporti tra musica ed azione, ed a stabilire la perfetta concordanza. Le poche volte in cui vi si riesce o per caso, o per paziente lavoro, subito la danza acquista il suo valore espressivo, la musica si sente, l'una spiega l'altra, sposandosi, e lo spettacolo si rivela vivo, interessante.

Quanto ho detto per la musica, però, non vorrei dovesse riferirsi unicamente alla danza, bensì a tutta l'opera mimica.

Partendo dal principio che ogni sonanza o gruppo melodico o ritmico può determinare una nostra attitudine materiale, quella che Pierre Bonnier chiama « attitude segmentaire », si può logicamente supporre, data la riversabilità del fenomeno, l'esistenza di uno stato musicale corrispondente ad ogni stato mimico, cercare quale esso sia e comporlo ed eseguirlo durante la proiezione del film.

Mi si dirà che abitualmente si fa già così; sì, è vero; quando i due amanti passeggiano lungo il fiume nel chiaro di luna, si suona il « Danube Bleu » o un altro valtzer qualsiasi. Quando l'eroina muore, l'orchestrina attacca un maestoso: qualche volta l'aria di Turiddu... e quando il cattivo si uccide con un colpo di pistola, la gran cassa fa: « boum ! ! » persuasa di emozionare il colto pubblico colla forza dell'onomatopeia.

Tutto ciò è puerile; anzi, molte volte le cose

puerili sono belle, in questo caso è solamente brutto.

Si è tentato di scrivere qualche volta la musica appositamente per il film, e si occuparono di ciò anche maestri di valore, ma furono casi isolati, nobili tentativi rimasti sterili.

Prima di tutto, il maestro non compone la musica per un'azione mimica, si preoccupa di far della musica descrittiva, e la musica descrittiva se ha valore rappresentativo, ha poco valore suggestivo.

La musica che accompagna un'azione mimica non deve preoccuparsi di descrivere con suoni analoghi quanto succede di rumoroso sulla scena, ma bensì di suggerire allo spettatore uno stato d'animo analogo a quello supposto dalla finzione scenica, agli attori del dramma.

Sotto l'impeto dell'onda musicale, ognuno, istintivamente, secondo la propria sensibilità, risuonerà, e si disporrà in un'attitudine fisica e morale pari a quella dei personaggi; vivrà più intimamente la loro vita, li comprenderà meglio, ne sarà in qualche modo il *parallelo mimico*.

È certo una cosa difficile per un compositore scrivere un'opera musicale per un film. È opera paziente ed opera di sacrificio. Egli ha davanti a sè il film compiuto, preciso nelle sue lunghezze, che gli dà il tempo esatto delle varie durate, dei temi che può svolgere, ed entro quei limiti precisi conviene chiuda e comprima il volo del suo sogno.

Deve fare largo uso del « leit motif » perchè il pubblico lo riconosce facilmente e gli serve molto bene a colorire i caratteri dei personaggi, tanto più se riserva ai suoi personaggi uno strumento speciale : la dolcezza del flauto o il canto del violino all'ingenua, le ampie sonorità degli ottoni alle imprese dell'eroe, il torbido borbottare dei bassi alle fosche trame del traditore, ecc., ecc.

Un effetto musicale sicuro è il silenzio : quel periodo breve di pausa, lungo quanto il tempo di trattenere un respiro, e che pare un'eternità, silenzio pieno di suono.

Nel momento più angoscioso del dramma, se l'orchestra tace improvvisamente, noi sentiamo nel

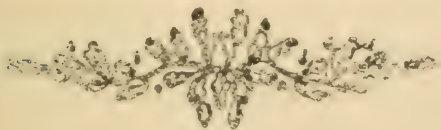
nostro cuore il grido rauco della vittima echeggiare, il tonfo del suo corpo cadere rotolando, e l'orchestra che si rianima raccoglierà questa nostra emozione e la scioglierà per le vie musicali dell'arte.

Non dunque la musica semplicemente descrittiva o l'onomatopeia sempre ridicola, ma la vera sinfonia nelle sue costruzioni più dinamiche.

Il potere evocatore della musica può e dev'essere impiegato in tutta la sua forma di suggestione se la scena rappresenta una taverna; ritmi sonori debbono risvegliare in noi il senso effettivo dell'atmosfera pesante d'alcool e di sudore. Un mare azzurro troverà accordi piani e larghi, e sentiremo l'odor delle alghe nello sciacquare dell'onda alle scogliere, e quando l'inscenatore ci presenta allo schermo Paolo e Virginia perduti nel bosco durante il temporale, quale miglior musica della Pastorale di Beethoven?

Noi spettatori ci raccoglieremo negli abiti in un istintivo senso di pioggia che cade goccia a goccia e sentiremo l'odor di terra bagnata e l'urlo del vento nelle frondi.

Questo è l'avvenire del film.

Quando noi avremo trovato il maestro per scriverci la vera opera mimica nel vero senso della parola, vasta, sintetica, espressiva, agile e multiforme, troveremo il maestro che scriverà la composizione musicale come dev'essere intesa, rapida, varia, appassionata, scherzosa, urlante, ferma e grave. Vento nella foresta, complesso snodarsi di suoni chiari ed occulti, eco dell'enorme canzone umana tessuta nella trama aerea del suono; noi nell'ombra della sala entreremo nello « stimmung » dell'ora drammatica, palpiteremo, sorrideremo colle ombre leggere dello schermo; l'incanto del sogno irreale prenderà il nostro piccolo cuore umano, e per vie umane lo porterà ai cieli dell'Arte ove Ariel canta il suo canto.

VIII. — IL CINEMATOGRAFO IN GUERRA.

Il registrare su nastri sensibili il più grande fatto che la storia dovrà ricordare, questa esaltazione guerriera del mondo, questo universale desiderio di massacro e di rapina, ed il vestirlo coi colori di retoriche verità, ciascuno secondo i proprii interessi, fu una preoccupazione che nacque subito negli uomini del comando, con due scopi ben di-

versi: uno scopo di propaganda, e uno scopo di storia.

La propaganda ha la sua origine in quella volontà, insita in alcuni, di condurre molti altri a pensare come loro.

La morale del nostro tempo considera lecito questo desiderio e gli tollera ed ammette qualsiasi mezzo.

Il primo, e di più largo uso, è la menzogna, o l'esposizione di una parte sola di verità, il che è una forma del mendacio.

L'arte cinematografica — arte d'illusione — è perciò adattatissima allo scopo. Essa può colla stessa faccia onesta rappresentare una cosa che non è con tutti i caratteri della verità, e può sopprimere silenziosamente tutto quello che è, e non conviene ai padroni del momento che sia detto.

È un fatto indubbio che Re Luigi XV, se avesse avuto un cinematografo a sua disposizione, avrebbe ordinato di rappresentare un popolo felice e ricco, in mezzo a magnifiche campagne, protetto da giuste leggi, forte di santi diritti, ed avrebbe rappresentato sè stesso in continui lavori

di combinar leggi e trattati, a conversare coi ministri, a combattere le male passioni.

Con forbici attente avrebbe tagliato quei pezzi di film che per avventura lo avessero rappresentato nel « Parc aux Cerfs » o avessero crudelmente riprodotti i vizi e le turpitudini della corte, le sofferenze, l'ignoranza, l'abbandono del popolo, la prepotenza, l'orgoglio dei nobili, e l'oscurantismo basso e superstizioso della chiesa.

Ma non aveva il cinematografo, lui, per la propaganda. Non conobbe quest'arma, e il successore scontò per lui il rapido diffondersi delle idee un po' diverse da quelle degli interessi della sua casta.

Nel nostro tempo, illuminato dal raggio della verità, le caste di governo tentano di adoperare largamente il teatro muto ai loro scopi.

La guerra fu rappresentata dovunque come una cosa eroica, santa, indispensabile. Il nemico fu per tutti brutale, assetato di sangue, feroce, rapinatore, barbaro.

La verità vera nessuno la vide, perchè tutti in ogni parte del mondo lavorarono e lavorano a na-

sconderla ed a modificarla per servire ai proprii fini.

Conveniva agitare le folle, far piegare sotto il vento di una stessa necessità o volontà, il pensiero della moltitudine, e la propaganda si imponeva necessaria. Essa si esplicò in due modi; rappresentando con finzioni sceniche, abilmente combinate, le nequizie del nemico, e i danni che vengono a noi da lui, o ne sarebbero potuti venire se non avessimo a tempo impugnata la spada, e riproducendo fatti di guerra veri o proclamati tali, atti ad esaltare di eroismo lo spirito delle folle, a solleticarne gli orgogli, gli amor proprii, le ambizioni.

L'America ci ha dato gli esempi più grandiosi del primo genere, in vari films. Cito a caso: « The Invasion » e « Civilisation », due spettacoli cinematografici bellissimi, a comporre i quali non furono risparmiati dal Governo degli Stati Uniti concessioni e denari, ove prendon parte esercito e marina con americana grandezza, e che rappresentano i Tedeschi sotto i colori più torvi, più briganteschi che si possano immaginare.

Lo scopo era di sviluppare l'odio di razza, e si fecero vedere i segretari, i servi, le mogli di origine teutonica, tramare con fredda ferocia i più orribili delitti, meditare la distruzione della libertà americana, disporre ordigni esplodenti, preparare incendi, diffondere epidemie, indifferenti a tutto, fuorchè all'ordine del lontano Imperatore.

Si dimostrò la possibilità dell'attacco in forze contro la città di New York, e l'invasione e il dominio tedesco estendersi brutale sull'America, colla forza delle armi dopo la lunga, subdola, feroce preparazione di un esercito di traditori e di spie.

Non è possibile assistere a tali spettacoli senza sentirci sdegnati contro quel popolo di fanatici e di spioni! Lo scopo è dunque ottenuto.

Probabilmente in Germania si è fatto lo stesso lavoro a proposito degli Inglesi e degli Americani.

Non parlo poi delle opere minori, gettate a centinaia sul mercato cinematografico, dove in azioni sentimentali o guerresche si riservano le parti odiose ai nemici con assoluto disprezzo della verità, e colla sola preoccupazione di creare uno

stato d'animo d'odio, necessario alla guerra, non dunque di educare il popolo alla conoscenza della verità, all'amore del libero giudizio, ma di trascinarlo a pensare come pensano e credono e vogliono che si pensi i partiti di governo.

Oltre ai films di teatro, vere finzioni sceniche confessate, ove l'elemento di mendacio è evidente ed agisce solo come suggestione, si è sfruttato il film realista, quello cioè che pretende di riprodurre fatti veri, e farli vedere a chi per sua ventura non si è trovato presente ad eroici bombardamenti, a patriottici massacri, ecc., ecc.

Si sono mandate squadre di operatori al seguito degli eserciti, si sono formate delle sezioni cinematografiche ovunque; brava gente che sono andati al fuoco con il loro treppiede, si sono fatti ferire, e si sono meritati numerose medaglie per fotografare i segni dell'eroismo, il volto degli eroi, e il fumo degli scoppi.

Naturalmente, di queste cinematografie fu nella chiusa stanza di un ufficio censurale fatta un'accurata cernita.

Si sono date all'ammirazione del pubblico quelle sole parti che rappresentano le forme della vittoria.

Si combinarono titoli gonfi di rettorica e completamente falsi per porre un'illusione di parole sopra un'illusione di fatti.

Non solo, ma poichè nel massimo numero dei casi la guerra moderna non si vede, o perchè si fa di notte, o perchè l'uomo scompare nella grandiosità del paesaggio o nel fondo dei camminamenti, così si pensò di fare coi soldati stessi delle manovre guerresche, simili a quello che dovrebbe essere la guerra, ma in condizioni favorevoli per la riproduzione, e si adottarono alcuni dei tipi stilizzati dalla guerra per riprodurli in non perigliosi paesaggi di retrovia.

Vediamo così : ... balzi dalle trincee dei nostri eroici fanti... l'attacco alla baionetta... il Generale che napoleonicamente guarda una carta, ecc., in cui i soldati fungono da comparse, non da attori. I titoli poi colorirono coi nomi delle località attinte al comunicato ufficiale questo ammasso di falsità costrutte al solo scopo di servire senza

scrupoli nè amor di verità, un'idea a cui è stato comandato servire.

Parallelo allo scopo di propaganda è lo scopo di conservare alla storia il segno del nostro tempo, e questi sono i film che le commissioni di censura hanno gelosamente messo da parte, negli archivi dello Stato. — Una saggia politica (s'intende per saggia politica quella che serve al Governo del momento) consiglia di tener nascosto tutto quanto può creare correnti diverse di idee.

Certo è però, che la riproduzione cinematografica serve poco a riprodurre l'idea della guerra. Un fenomeno così grande e complesso come quello in cui viviamo non si può riprodurre con frammenti ed episodi, e non si può sopratutto riprodurre con un mezzo che manca di quell'elemento unico che è lo stile.

Noi *vediamo* la guerra Napoleonica attraverso le litografie di Raffet, o i quadri di Meissonier, dipinti molti anni dopo, ma riproducenti l'idea sintetica, l'espressione artistica che i contemporanei hanno trovato per raccontare ai posteri

l'epopea del loro tempo, come vediamo le guerre della metà del secolo scorso nei quadri di Detaille, di Grimaldi, di Aimé Morot, o la invasione dei barbari nella tela mirabile di Ulpiano Checa, ma non potremo mai vedere la nostra guerra nei films che le varie sezioni cinematografiche si sono preoccupate di preparare.

Vedremo delle mine, degli scoppi di grosse granate, della gente che corre, degli artiglieri che tirano la cordicella, dei soldati che si fanno la barba negli accantonamenti, ma non vedremo nè sentiremo palpitare nel nostro cuore le lunghe attese nei posti d'osservazione, la nervosa esaltazione della pattuglia di ricognizione, i silenzi lunghi e angosciosi dei piccoli posti. Non vivremo le ore tragiche della trincea di linea, in quello speciale stato d'animo che non ha memoria, che è solo ansietà, solo incubo. Non sentiremo quell'olezzo dei cadaveri diffuso, costante, penetrante, implacabile, che aleggia dovunque, mischiato a quell'odore un po' nauseoso del rancio.

Non esulteremo di quella subita gioia della buona notizia, e non avremo il cuore in gola ve-

dendo passare sulla barella l'amico sfracellato, nell'odor caldo di sangue.

Il film non ci darà mai il freddo disperato delle trincee nella neve, quel freddo che rende balbuzienti e abuliche le sentinelle infagottate, e non proveremo allo schermo la confusione del bombardamento che fa gli uomini tutti piccoli, perduti, miserabili, soffocati dalle maschere, imbarazzati dai guanti e dal grembialino per i gas, povera cosa perduta in un caos di scoppi, in un finimondo di ruine, nella disperazione della morte.

Non ci può dare gli stati d'animo generali che formano poi le azioni collettive, nè l'esaltazione pari quasi all'ubriachezza, delle grandi vittorie, non le lunghe ore di notte, nel fondo dei fossati umidi, con a tratti, come un sogno di cose lontane o perdute per sempre, la visione della casa, dei campi, dei figli piccoli...

Non mai si potrà vedere sullo schermo la dura angoscia, che costringe l'uomo semplice, in base a frasi retoriche di cui sente solo il suono, a vivere, attendendo la morte imminente in una tana di terra, o in un buco nella roccia, o dietro

un suo cannone, intendendo del grande fatto sol quanto giunge nel suo ristretto campo di attribuzioni : ordini che riceve, cifre di tiro, distanze, effetti del colpo sparato su altri poveri esseri che a poche migliaia di metri sono come lui stretti dalle stesse angoscie.

Non si può dire la festosità della preparazione del volo grave di speranza, affannoso di folle ardire di caccia, che risveglia in noi, dopo millenni, la prima ferocia, e quella speciale gioia del risultato che prova l'uomo quando, proteso dalla carlinga, vede l'incendio e lo scoppio lontano e basso, nella fuga del vento, gioia non ombrata dal dolore dei dolori che certamente ha creato.

Ci sarà ignota la corsa delle navi notturne nella scìa luminosa verso porti chiusi e vigilati, con il dolce affanno dell'avventura, e lo scatto del cuore quando dopo lunghe ore di tensione apprende di colpo di esser fuggito all'artiglio della morte.

Le varie, infinite ore della guerra non possono essere ricordate che dall'arte che veste la verità collo stile.

L'Arte non ha ancor parlato fin'ora. I vari ten-

tativi fatti in pittura e in letteratura sono frammentari, incompleti.

Non è evidentemente ancor possibile esprimere questa grandiosa e orribile cosa con mezzi artistici. Troppo vi viviamo in mezzo, e la nostra coscienza non ne percepisce che un urto violento, come di un suono troppo forte, troppo complesso, ove il misurato orecchio umano non sa distinguere le vene di armonia.

È stolto pensare che le fotografie del film ci possano dare un'idea della battaglia. Daranno tutt'al più l'immagine di alcune forme di essa. Serviranno per la storia del costume, per ricordare le varie costruzioni o le tane dei guerrieri del nostro tempo, le loro rovine e il fumo delle loro artiglierie, ma non potranno mai raccontar l'anima nostra, o i fatti splendidi e tremendi del nostro periodo, o quell'eroismo sereno, meraviglioso, commovente, con cui migliaia di giovani, belli e forti, si fanno oscuramente uccidere senza ben sapere il perchè; vittime oscure sacrificate al sanguinoso Dio della Guerra dalle ardenti ambizioni di pochi e dall'imbecillità di molti.

Intanto, per ora, il pubblico non ne vuol sapere del film di guerra. Da quattro anni non vede che retoriche figure di guerra, nei giornali illustrati. Non legge che di guerra, non sente parlare che di guerra.

Noiosissimi e poveri discorsi di uomini politici ripetono con disperante monotonia pistolotti patriottici che diedero qualche onore ai rivoluzionari romantici del '48. Nessuno più ci crede, ed anche se sullo schermo bianco compaiono le figurazioni di ordinamenti militari, di parate o fumi, di scoppi e soldati balzanti dalle trincee, al suono di inni patriottici, il pubblico si annoia.

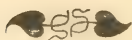
Ne ha abbastanza di presentazioni di uniformi, di Re, di Generali, e di titoli eroici : non si galvanizza più.

Davanti a questo stato di negazione dei pubblici, che fu subito sentito dagli impresari che si rifiutano di acquistare pellicole di guerra e proiettarle nei loro teatri, le varie commissioni governative di propaganda sono corse alla parata, vendendo sotto prezzo, ed anche regalando i films che il pubblico non ama più, pensando così di forzarne il gusto

attraverso il cupido interesse degli impresari teatrali. Ma questi preferiscono pagare carissimo gli spettacoli che interessano, e divertono, piuttosto che proiettare gratis delle monotone e sempre uguali azioni guerresche. Allora i savi Governi, inspirati non certo a quei sensi di alta libertà per cui le Nazioni tutte combattono, hanno pensato con un decreto di obbligare la proiezione dei films di propaganda.

Si tenta così di imporre, colla forza, le opinioni del partito governativo.

Quante volte, nella storia dell'arte di governare, si pensò con un decreto coercitivo di far mutare pensiero alle folle!...

Anche Luigi di Francia, sedicesimo nel nome, la pensava un po' così!... Sia pace alla sua memoria!

LA CONCLUSIONE

Il breve racconto di quel che è stato fin'ora il teatro cinematografico finisce; ma l'avvenire comincia.

Dal fondo della valle azzurra del tempo viene a noi l'immensa folla delle passioni e dei sogni che furono. Dioniso, il Dio, conduce il fantasmagorico corteo, ombre e ombre fra grigie brume ondeggianti... Ninfe avvolte di lunghe chiome ingiojellate, Preziose in guardinfante, cavalieri erranti, oratori togati, barbari mistici, alta levata la clava rovinosa, eroi di leggenda ed abatini profumati, violenti signori cinquecenteschi, Faraoni remotissimi, letterati cinesi lunghi-caudati, teologi medievali e monache lussuriose danzanti; Dario sui carri falcati e le tanks alle battaglie di Fiandra, Ulisse e la sua astuzia, Fedra e la sua lussuria, Giulietta e il suo amore, Elena e la sua bellezza; Cirano colla sua spada arguta, e S. Tomaso col Libro, conciliando Aristotile e Cristo !...

Ascendono le ombre verso di noi, e ci portano un po' della loro sensibilità, ci prestano le vesti antiche, le loro parole, le fedi in cui credettero, e ci gridano di dire al mondo nostro un po' della nostra anima tormentosa.

Come essi, sinceramente, vorremmo rappresentare tutta la vita, rappresentando — con sincerità — un poco di essa vita.

Ma altre parole, altri gesti ci vogliono, non i loro; parole e gesti nostri, e nuovi per il nuovo teatro; e noi vorremmo che Dioniso stesso, il Dio, ascoltasse intento la nostra voce, e riconoscesse il suo antico insegnamento, attraverso la nostra passione!

La nostra passione; ecco il segreto dell'arte! Non esce forse essa da un cuore per toccare un altro cuore?

Essa, collo scalpello, col pennello, col suono e colla danza, sulla scena parlata o muta, può esprimersi, e farsi unisona alla sensibilità di ognuno; è il fremito creatore che passa attraverso l'anima dell'artista, vi trasforma la vita, la veste dello stile, l'accompagna con ali nuove per il mondo.

Si manifesta per mezzo dei segni dell'arte, volta a volta diversi, dalle incantazioni Vediche o dai cori greci, dall'architettura partenopea o dalla statuaria dei Goti, dall'uragano Eschileo o dal canto Shakespeariano... e volta a volta, l'anima sensibile espresse la voce del suo tempo col segno nuovo. Ora, fra i segni dell'arte, il primo, il più immediato, il più antico e il più moderno, è il segno mimico.

Perchè non ci sarà dunque concesso educare in noi un'immediata rispondenza mimica all'urto delle nostre passioni?

Il « Fabricando fit faber » che ha confortato gli artisti per lunghi secoli, possa spingere anche noi con animoso coraggio nella nuova via, impiegando gli antichi segni, rinnovellati dal pensiero meccanico del nostro tempo.

Noi vogliamo sognare per l'avvenire un teatro che sia tutto fremiti, non analisi, non racconto, non bizantini ripiegamenti in lunghe considerazioni, ma la vita stessa trasformata dall'Arte come il raggio nel prisma, e scomposta com'esso nei suoi colori più belli : raggio che segue raggio.

Tolte dal libro del tempo le pagine grigie di noia, noi sapremo così allungarlo intensificandolo. Riempiremo il nostro universo, in ogni istante, vibrando a tutti i ritmi; e tutto quanto la vita multiforme agiterà nel bel mondo, vestita di porpora o di gramaglie, il prisma guardi, e giri e lampeggi, e ad ogni barbaglio l'anima nostra palpiti un palpito nuovo!

Questo è l'augurio.

Zona di Guerra, ottobre del millenovecentodiciotto.

APPENDICE

TUTTO IL MONDO È TEATRO

L'autore pubblica questa commedia cinematografica non perchè la creda di particolare bellezza, ma come esempio del modo di scrivere uno scenario facile per l'inscenatore e del come, ad una trama semplicissima, si possano intrecciare alcuni di quei temi cari a tutti i pubblici del mondo: — l'amore di un grande per una poverella; — l'opposizione di vane difficoltà convenzionali; — la coraggiosa energia dell'eroe; — la viltà cortigianesca dei ministri; — il principe non riconosciuto dai suoi; — la nobiltà di sentimenti della donna che preferisce la morte alla perdita dell'onore... la grande avventura di carattere cinematico; — ecc. ecc.

L'edizione in film ha dato d'altra parte risultati di vendita e di diffusione insperati, confortando così col risultato pratico l'enunciato della teoria.

TUTTO IL MONDO È TEATRO

PERSONAGGI DELLA COMMEDIA

GUENDALINA.
IL PRINCIPE ROLANDO.
IL REGGENTE, *Zio di Rolando.*
IL GRAN CANCELLIERE.
IL MINISTRO DI POLIZIA.
IL VECCHIO COMPOSITORE DI MUSICA.

Burattini - Cortigiani - Servi
Dame di Palazzo
Guardie - Zingari - Attori del teatro, ecc.

Il tempo nostro, in un supposto Regno di fantasia.

All the world's a stage
And all the men and women merely players.....
SHAKESPEARE.

ATTO I.

Da una porta socchiusa si può guardare sul mondo.

1) Appare la parte inferiore di un grande armadio — la porta è scossa dall'interno, poi si socchiude — dal vano appare una testina di una marionetta — poi un'altra — guardano in basso — sembrano discutere — altre marionette si vedono nell'ombra dell'armadio agitarsi ai loro fili ed affollarsi curiose dietro le prime — come se aperta la prigione tutte volessero scendere nel bel mondo degli uomini — .....

La Guendalina ed il Rolando pensano a fuggire dall'armadio delle marionette.

Poi appare una scala a piuoli che scivola sul basso dell'armadio, fuori del quadro — due marionette si avventurano sulla scala —

scendono a basso — la seconda richiude l'armadio e discende.

Sulla scena del mondo...

2) Uscita di un teatro di notte — lunga fila di vetture e di auto che attende — la gente esce in folla elegante e un po' affrettata — movimento di vetture.

Il Principe Rolando di Slovenia preferisce recarsi a palazzo a piedi.

3) In *primo piano* una vettura — il giovane Principe — marsina e soprabito, elegantissimo — si avvicina — accende il suo sigaro — dà un ordine breve allo staffiere che rigido alla portiera attende — e s'incammina a piedi — la vettura parte senza di lui.

4) Il Principe che cammina nel lume di luna vicino ai giardini pubblici — si sofferma — guarda il giardino velato d'ombre — entra nei viali.

Guendalina sogna al lume di luna.

5) Una panca di giardino pubblico — sopra seduta con la testa un po' riversa è Guendalina — meravigliosa di bellezza — tutta avvolta dal chiarore lunare — è in povere vesti — accanto sulla panca è la sua chitarra — una mano abbandonata sopra — l'altra è leggermente piegata sul seno — un po' delle gonfie treccie si sono sciolte e le cadono sulle spalle

— essa dorme e sorride ad un sogno — in fondo si vede venire il Principe — lentamente e distratto — si sofferma un poco e guarda in avanti — cammina un po' più svelto — è vicino a lei.

Primo piano — suo stupore — egli guarda muto la fanciulla che dorme — si volge in giro — nessuno — vorrebbe svegliarla — ma si trattiene — si curva su lei — la guarda intensamente — lei nel sogno gli sorride.

Primo piano — delle due teste giovani e belle — lui affascinato — lei ad occhi chiusi sorridente.

Il Principe si rialza — non sa cosa fare — ha un'idea — si toglie dal dito il magnifico anello, smeraldo inciso colle armi di Slovenia, circondato di brillanti — e delicatamente lo infila nel dito della dormiente.

Primo piano — delle due mani — poi di una, quella di Guendalina coll'anello in dito.

Il Principe contento del dono se ne va in punta di piedi.

6) Il Principe entra a palazzo — davanti al rispettoso attenti delle guardie (un gran portone, con sentinella e un magnifico guardaportone — più in fondo si vedono alcuni corazzieri di guardia che rimangono sull'attenti mentre passa il Principe).

Due risvegli.

7) Guendalina (in altre condizioni di illuminazione) si risveglia — si scuote dal brivido di freddo che l'ha presa — allarga gli occhi come a cercare il sogno perduto — si passa una mano sugli occhi — quella dell'anello — sente il duro della pietra sulla fronte — di scatto si guarda in mano — allibisce — rimane immobile di stupore sgranando gli occhi — posa lentamente la mano sul ginocchio e guarda — colla sinistra, coll'indice — tocca cautelosamente il castone — come se scottasse, e quasi ad assicurarsi che lo ha veramente — si alza in piedi — guarda in alto il Cielo — poi a destra — poi a sinistra — poi di nuovo l'anello — balbetta qualche cosa — è incerta — si toglie il magnifico anello — lo fa brillare — lo bacia in un movimento istintivo — poi come presa da una subita paura lo avvolge e lo lega in un angolo di fazzoletto — e lo nasconde in seno — scappa via — poi si accorge di aver dimenticata nell'emozione la chitarra — ritorna — la prende e via.....

Il mattino.

8) Gran letto a cortine — il risveglio del Principe — in *primo piano* due valletti si parlano piano.

9) Orologio della torre — la gran campana in mezzo

— i due mori di bronzo col martello battono la campana.

10) Un valletto apre la finestra — l'altro le cortine del letto principesco — la stanza si illumina di sole — il Principe si scuote, si siede sul letto fregandosi gli occhi — i valletti rispettosi e rigidi attendono — si guarda la mano senza anello — sorride al ricordo.

11) Guendalina colla sua chitarra è vicina ai due carrozzoni della sua piccola compagnia — un po' più lungi vi è un piccolo teatro del Guignol — essa entra furtiva nel carrozzone.

12) Sala attigua alla stanza da letto del Principe — (sala da vestirsi) — due valletti in piedi — entra il Gran Cancelliere — chiede qualche cosa — uno dei valletti accenna che il Principe è di là — il Cancelliere attende — Sala da bagno del Principe.

13) Il Principe nel bagno legge il giornale — la porta si socchiude — un valletto appare — dice qualche cosa — il Principe accenna che verrà subito.

14) Sala dove è il Cancelliere — il Principe in accappatoio entra un po' annoiato — profondo inchino del Cancelliere.

Sua Altezza lo zio Reggente desidera parlarLe a proposito del discorso del trono e del Suo matrimonio... prossimo.

Il Principe ha un gesto di noia.....

Ma che matrimonio... direte allo zio che non voglio sposarmi per ora... poi vedremo...

Stupore del Cancelliere che tenta di protestare — vorrebbe dimostrare al Principe la necessità assoluta — ma il Principe che è in piedi, collo sguardo un po' distratto, fisso in avanti, lo interrompe con gesto brusco e lo congeda — profondo inchino del Cancelliere che se ne va coi segni dello stupore sconfortato.

Il Principe Rolando da varii giorni cerca vanamente la fanciulla come in giardino.

15) Passaggio del Principe nel giardino — inquieto.
16) Altro passaggio in altro luogo fuori della città — come cercando.

Ed una sera improvvisamente...

17) Carrozzella a due ruote del Principe — un magnifico attacco che guida lui — dietro vi sono i due domestici impettiti — il luogo è una porta di città — un arco grande — la carrozzella esce a gran trotto — molti salutano — soldati presentano le armi.

La carrozzella arriva davanti alla macchina - poi il Principe che guida, tira le redini di colpo, si solleva un po', guarda lontano a destra — intensamente — poi getta le re-

dini al servo — si precipita giù, corre veloce — i servi si guardano stupefatti — nei loro volti passa il dubbio che il Principe sia d'un subito impazzito — uno scende giù a tenere i cavalli.

18) Giro di gente attorno al teatrino del Guignol — i burattini si battono e si picchiano — la gente ride forte — in *Primo piano* — dei bimbi che ridono — il Principe — si apre la strada a colpi di gomito, verso il teatrino.

19) Altro punto di vista — poca gente a destra — in avanti — appoggiata alla baracchetta del teatrino — è Guendalina che suona e canta — colla testa riversa — sopra lei i burattini ballano — lei ha in dito l'anello, ma col castone rivolto nell'interno della mano — proprio vicino alla macchina visto di schiena appare il Principe — che si ferma a pochi passi ammirandola — fermo.

Il piccolo sipario scende — la gente applaude rumorosa — Guendalina col piattello fa il giro.

20) In *primo piano* — Guendalina davanti al Principe — offre il piattello sorridente — lui sempre guardandola mette la mano in tasca, trae e depone nel piattello un grosso cento franchi d'oro — stupore serio di Guendalina — lui le prende la mano e l'apre — le vede l'anello — ma lei la rinchiude rapida — trasale, comprende forse e scappa via.

Il brillare della gemma.

21) Guendalina medita — sola — seduta a terra scioglie l'angolo del fazzoletto, ne toglie l'anello, lo guarda, lo fa scintillare al sole allontanandolo a braccio teso — la macchina intanto si alza ed appare la piccola finestra del carrozzone — la testa di un uomo vi si affaccia e guarda in giù — è uno della compagnia di zingari — guarda avidamente e con cupidigia l'anello della fanciulla e poi si ritira.

22) L'uomo che scende cauto e felino la scaletta del carrozzone — guarda dalla parte di Guendalina — si avvicina.

23) Lei trasale — l'uomo le è vicinissimo — ha il capo fasciato da un fazzoletto — si aggiusta un po' la cintura dei pantaloni, e dice calmo:

Dammi quell'anello.

Lei lo nasconde rapidamente, e dice:

No!!......

L'uomo l'afferra per un polso — la scuote — lei vuol divincolarsi — si agita — si batte quasi con lui — egli naturalmente più forte le fruga addosso — lei morde e si difende — improvvisamente dall'angolo del carrozzone appare il Principe — vede la lotta — si getta in mezzo — sferra due pugni magistrali in petto all'uomo che lascia la preda e rotola per terra.

Saltimbanco e Principe.

L'uomo si rialza e si slancia contro l'ignoto difensore — ma il Principe è maestro nella boxe — in breve l'uomo è di nuovo per terra — si rialza e la lotta continua così un po' di tempo finchè l'uomo si allontana proffferendo minaccie — il Principe sorride, si asciuga il sudore ed un po' di sangue dalla bocca.

Guendalina, che è rimasta accoccolata in un angolo ansiosa di speranza, corre a lui, si inginocchia ai piedi e gli bacia le mani — ma lui la rialza — cortese e sorridente la prende per la mano — la conduce via.

Il Principe ha offerto alla sua bella amica un villino nascosto fra le rose.

24) Interno d'una sala ricca — si vede la finestra velata di tende — il sole filtra fra le fessure delle chiuse imposte.

Lei in ampia vestaglia ricca — come uscendo dal bagno — si presenta davanti alla finestra — apre le imposte — il sole irrompe gloriosamente e l'avvolge — fuori è tutto un giardino fiorito tremante di luce. Lei si stira voluttuosamente nel sole alzando le braccia nude, bellissime.

Dal fondo del giardino appare il Principe a piedi — saluta — lei risponde.

25) Altro angolo della villetta — ai piedi della

breve scala di marmo — lei scende incontro a lui — lei dà un rapido sguardo in giro — lo abbraccia — entrano.

Il Principe zio Reggente è preoccupato delle continue assenze del nipote che deve assumere fra pochi giorni il regno.

26) Salone ricchissimo a palazzo — il Principe Zio — uomo di 48-50 anni vegeto — faccia dura — in piedi — le mani dietro il dorso — appoggiato alla scrivania — davanti gli sono il Cancelliere, il ministro di polizia e due altri ministri in attitudine rispettosa — il Principe zio sembra chiedere qualcosa imperiosamente — è corrucciato — i quattro ministri si stringono nelle spalle — il Principe zio si irrita, passeggia due volte in su ed in giù — batte un pugno sul tavolo — parla concitato ai ministri — si siede — i ministri si interguardano — si inchinano rispettosissimi — se ne vanno — il Principe zio rimane seduto e pensoso.

27) Breve *primo piano* dei quattro ministri che simultaneamente si stringono nelle spalle e si guardano con aria interrogativa. Il Cancelliere è vivamente preoccupato.

La mattina del discorso del trono - Il Principe non si trova......

28) Camera da letto del Principe — i valletti col solito cerimoniale aprono le finestre e le cor-

tine — il letto è intatto e vuoto — loro stupore.

29) I valletti ne parlano all'ufficiale di servizio.

30) L'ufficiale di servizio ne parla al ministro di polizia.

31) Il ministro di polizia e l'ufficiale di servizio ne parlano al Gran Cancelliere.

Questi vari quadri della notizia che ascende dall'uno all'altro devono essere brevissimi — concitati — in primo piano — coi segni di uno stupore e di uno sgomento crescenti — sempre fatti in posizione di luce e di ambienti differenti e appropriati ai personaggi.

32) Tutti ne parlano al Principe — Ira del Principe zio che guardando l'ora ordina:

Sia cercato dovunque.

33) I segni della confusione e ricerca a palazzo. Pezzo di grande scala marmorea — Cinque valletti ne discendono di corsa.

34) Sala bassa di corpo di guardia — un ufficiale in piedi in mezzo alla sala, dà ordini — cinque o sei uomini partono correndo.

35) Nelle vaste cucine — dieci cuochi bianchi in cerchio confabulano animatamente — si voltano tutti insieme ad una voce che li chiama — i vasti fornelli fumano.

36) Nella sala delle guardarobe — due guardarobiere grasse e giovani si mormorano una notizia piccante all'orecchio e ridono.

37) Portone del palazzo — vetture che arrivano —

ne scendono dignitari in uniforme e non — gente scende correndo — altra gente entra correndo.

Animazione regolata e non disordini.

38) Il Principe zio costernato — È in grande uniforme — davanti a lui i ministri e gli ufficiali riferiscono che il Principe non si trova. — Il Cancelliere gli mormora il rimedio:

Vada lei, Principe, a leggere il discorso... il Principe Rolando può essere ammalato.

Il reggente lo guarda — poi sembra decidersi — ha un gesto di rabbia — poi si alza di scatto — tutti fanno ala — il reggente prende dalle mani del Cancelliere la copia del discorso e si avvia.

39) Gran salone del trono — il trono in alto con due poltrone — intorno altri seggi — molta folla di uomini — vi sono almeno 300 persone in grandi uniformi od in nero — la maggior parte seduti — in una tribuna — un gruppo di elegantissime signore — ciarla — segni di stupore e di discussione.

Il discorso della Corona.

40) Sul breve palco ove sono i troni appare il Principe zio coi dignitari — ha un foglio in mano — legge.

Il foglio appare nel titolo — srotolandosi man mano come se scorresse sul dito indice del lettore,

Il Principe Rolando che dovrebbe oggi leggere alla Camera queste parole è trattenuto a letto da una leggera indisposizione.

Primo piano — della faccia del Principe zio che legge — poi la faccia di alcuni ascoltanti — un po' inquieti.

41) *Chaise longue* vicino ad una grande finestra da cui entra il sole — il Principe vi è sdraiato — vicino a lui Guendalina gli tiene la testa stretta nel braccio nudo e gli sorride (brevissimo).

42) Il Reggente che legge:

...I gravi studi e la fatica cui si è sottoposto il Principe Rolando in questi ultimi tempi......

43) Angolo di una vasca d'acqua — nel giardinetto della villa il Principe è in piedi vicino a Guendalina che è in elegantissima vestaglia, e lasciata una pianella sul marmo del bordo allunga un piedino al pelo dell'acqua e ride — Rolando sfoglia rose sul piedino — i petali corrono sull'acqua.

44) Il Reggente che legge:

......Hanno un po' scosso la sua forte fibra......

45) Rolando che solleva a braccia tese Guendalina e corre via per il giardino colla fanciulla che ride e si agita.

46) Il Reggente che legge:

......Ma la coscienza dell'alto suo dovere gli ha imposto questi sacrifici......

47) Giardino della villa — il Principe depone la fanciulla — si prendono per le mani — ridono entrambi guardandosi — tenendosi le mani come per gioco fanciullesco — girano in tondo.

48) Cancellata del giardino — due, evidentemente segugi della polizia, parlano piano — uno si arrampica di sopra la griglia di fra le fronde — guarda dentro.

49) *Primo piano* — la testa che guarda, si stupisce e si ritira.

50) I due confabulano e vanno via.

Il Principe zio apprende il segreto di Rolando, e dà ordini in proposito.

51) Sala da studio del Reggente — il Reggente è seduto ed ascolta il rapporto dei due poliziotti — con loro vi è il ministro di Polizia ed il gran Cancelliere — il Principe non dice parola — li congeda con un breve cenno della mano silenziosamente — i due se ne vanno con un profondo inchino uscendo — il ministro di polizia fa loro cenno di assoluto silenzio.

52) Altra posizione di macchina in modo da vedere le tre mezze figure del Principe zio e dei

due ministri. Il Principe guarda l'uno e l'altro, poi si alza, battendo la mano sul tavolo, dice:

Bisogna che questo stupido intrigo finisca al più presto.... provvedete.... che quella ragazza sparisca.

Volge le spalle e via — i due ministri si inchinano.

53) Angolo di salotto negli appartamenti di Rolando — Questi giunge, getta un piccolo bastoncino che ha in mano — si abbandona sulla poltrona — si stira alzando le braccia — riversa la testa indietro — sorride — si agita sul volto una rosa che tiene in mano — ad occhi socchiusi sorridendo ad un suo sogno interiore.

Uomini... burattini del mondo...

54) Una grossa mano tiene sei o sette fili e li agita a caso. Lo sguardo della macchina discende, ed appare una ronda di marionette: Re, Mendicanti, Ministri, Fate, Orfanelle girano e ballano vertiginosamente la ronda tenendosi per mano.

Cala il sipario sul quale è scritto:

FINE DEL PRIMO ATTO.

ATTO II.

Gli ordini del Principe zio sono prontamente eseguiti.

55) Vicino al teatrino del Guignol deserto in quell'ora, da un'automobile discende il ministro di Polizia e due agenti — vanno verso il carrozzone.

56) Salgono la scaletta del carrozzone ed entrano.

57) Interno del carrozzone — il ministro si siede — stupore un po' spaventato dei tre uomini e della donna che sono nella piccola stanzetta — il ministro parla in tono imperioso.

Sappiamo dov'è la ragazza che è fuggita dalla vostra compagnia... bisogna riprenderla questa sera stessa e partire verso il mare...

Controscena di stupore un po' feroce degli uomini che ascoltano — il ministro, che non ha deposto il soprabito con il bavero rialzato, parla come ordinando — sottolineando colla mano l'ordine — trae qualche biglietto di banca che gli uomini non prendono per timore e prende, festosamente avida, una vecchia — si alza e dice ancora:

Domani mattina dovrete già essere imbarcati... Portatela via magari colla forza... ma questa sera stessa.

Esce — uno degli agenti intanto dà delle indicazioni a bassa voce ad uno degli uomini.

Un'ora dopo.

58) Finestra circondata da rose vista dal di fuori — Guendalina seduta sulla finestra giocherella colle rose — ha un lungo scialle a frangie, spagnolescamente.
59) Quattro degli zingari fuori della cancellata guardano dentro — cautamente si aiutano — balzano dentro.
60) Sull'erba, nell'ombra degli alberi, si radunano — strisciano via fra le siepi di bosso.
61) Alla porta posteriore della villetta — è socchiusa — la spingono dolcemente — entrano.
62) Stanza di servizio — due cameriere — una grassa e matura — l'altra giovanissima, stirano le trine, e la biancheria della padrona — uno degli zingari mette la testa nella porta socchiusa — una delle donne lo vede — le cade il ferro di tra le mani — le solleva in alto aperte — è allibita — fascinata — l'altra si volta — l'uomo balza nella stanza, le inchina scherzosamente — una sta per gettare un grido, ma egli con una mossa felina l'afferra e l'appoggia al muro — brandisce su di lei un serramanico formidabile —

la donna grassa cade in ginocchio chiedendo pietà.

Il gruppo rimane così immobile: immagine della minaccia e del terrore.

63) Nella camera di Guendalina lei mollemente discende dal davanzale della finestra su cui è seduta — si trova in mezzo alla camera con una rosa in bocca — drappeggiata riccamente nel suo scialle — tre uomini balzano improvvisamente nella stanza — momento di immobilità — poi lei di scatto balza sul cordone del campanello e lo scuote — ma due le sono sopra e la afferrano.

Credevi fuggire, ma sei cosa nostra.
No!......

64) Angolo di muro ove il campanello è agitato violentemente — poi a poco a poco si ferma — si agita ancora — si ferma — tradisce col suo movimento la lotta che avviene nel piano superiore.

65) La faccia della cameriera immobile sotto la minaccia del coltello — alza lo sguardo verso il campanello che si ferma — espressione di spavento.

66) Nella stanza di lei — scena violenta — lei è tenuta per i polsi dagli antichi compagni, imbavagliata ed avvolta nel suo stesso scialle nero — uno guarda fuori — nessuno — via tutti.

67) Passaggio sulla scala degli uomini che portano lei.

68) Camera dove l'uomo tiene le due cameriere — uno dei compagni si affaccia alla porta — fa cenno — scompare — l'uomo si stacca dalle donne terrorizzate — col coltello aperto fa un bell'inchino ed un saluto di scherma — ferocemente scherzoso scompare — la donna rimasta in piedi appoggiata al muro e sostenuta da lui sviene, scivola a terra.

69) Carrozzone su cui caricano Guendalina — salgono tutti, e poi via di galoppo.

70) Angolo della strada in un quartiere elegante di villini — Rolando balza dal suo carrozzino — getta le redini al servo — gli fa cenno di andarsene e si avvia.

71) Rolando al cancello della villa — si stupisce di vederlo aperto — entra.

72) Le due cameriere — la giovane è sempre svenuta — la vecchia l'ha trascinata su di un sofà — le versa acqua sulla faccia inutilmente — si agita — chiama, si dispera per farla rinvenire — la porta si apre — appare il Principe Rolando inquieto, interrogativo.

La vecchia grassa lo assale di parole in un discorso concitato, confuso, pieno di gesti — tra le lagrime descrive quanto è avvenuto — ad una domanda del Principe si stringe nelle spalle — il Principe ascolta immobile

— serio — poi di colpo corre via — la donna alza le mani al cielo.

73) Il Principe di corsa su della scaletta.

74) Camera di Guendalina — il Principe vi balza dentro — si ferma di colpo — il disordine che vi regna rivela la lotta — si guarda intorno — corre alla finestra e guarda — ritorna indietro — in terra vede la grossa rosa rossa che aveva la fanciulla in bocca — si curva — la raccoglie — vede un coltello a serramanico chiuso — lo prende.

Primo piano — di lui ritto colla rosa e il coltello in mano, pensa intensamente — una piega di volontà inflessibile si disegna sulla sua fronte — si decide, va via portando con sè i preziosi indizi.

A Palazzo.

75) Sala di Rolando — Rolando in piedi dà ordini ad un suo ufficiale di servizio.

Andate a cercare il Ministro di Polizia... Subito... Che venga qui... ora... all'istante.

Il servo va — il Principe è serio e pensoso — fa due passi — trae di tasca la rosa e la navaja — li pone sul tavolo lucido — li guarda mestamente.

Non è più il giovinotto spensierato — è un uomo pieno di volontà — immerso in un pensiero intenso.

76) Stradone su cui corrono via lontani i carrozzoni degli zingari.

77) Ufficiale di servizio del ministro — il ministro è al suo tavolo da lavoro e scrive — l'ufficiale si presenta e dice:

Sua Altezza il Principe Rolando vi vuole... subito.

Il ministro si alza, si gratta in testa visibilmente seccato, dice: proprio me vuole... ? esita un poco, poi si fa coraggio e si avvia.

78) Il Principe in piedi — entra il ministro — fa l'inchino d'uso — e attende — il Principe congeda con un gesto l'ufficiale di servizio rimasto in piedi presso la porta — quando questi è uscito il Principe si avvicina al ministro, e guardandolo bene in faccia gli chiede:

Dove l'avete fatta portare?... Non vi chiedo altro... Dove?...

Il ministro allibisce — vuol negare — si fa piccolo sotto l'impero della volontà del Principe.

Non so veramente... Non comprendo...

Ma il Principe lo afferra per la cravatta in modo possente — lo scuote, sempre signorilmente però.

Lo voglio sapere... Capite?... Lo voglio...

Il ministro terrorizzato della scena così violenta ed inattesa si spiega — parla — ed il Principe lo lascia.

Egli spiega l'ordine ricevuto dallo zio — si inchina — si fa umile — il Principe ascolta — serio — senza batter ciglio — poi lo congeda bruscamente — il ministro fa un profondo inchino poi va alla porta.

79) In *Primo piano* — presso la porta esita — vorrebbe parlare ancora — si volta — si stringe nelle spalle e fugge via — (un po' comico).

Il Principe Rolando ha deciso di ritrovar Guendalina e segretamente lascia la notte stessa il Palazzo.

80) Porticina del parco reale — si apre — passa il Principe — poi un palafreniere con un cavallo sellato — il Principe severamente gli raccomanda il silenzio — balza a cavallo e via — il Principe è vestito modestamente.

81) Stradone in cui si vedono i carrozzoni degli zingari che vanno via correndo.

82) Barriere della città, o meglio portone entro la cinta delle fortificazioni — il Principe esce al gran trotto.

83) Camera da letto del gran Cancelliere — il gran Cancelliere va a letto — sta svestendosi aiutato dal suo servo — in manica di camicia — colle bretelle penzoloni dietro, senza col-

letto, in aperto contrasto colla sua dignità abituale — ha un berretto sulla testa calva — ha ancora gli stivali che il servo tira con fatica, per togliere.

84) Porta ricca, il profilo del ministro di polizia e la sua mano che batte concitatamente la porta — la faccia del ministro dimostra l'ansietà

85) Gran Cancelliere che interrompe l'azione del tiraggio degli stivali — si volge e domanda: Chi è? — colla testa fa un cenno al servo di aprire — il ministro di polizia entra come una bomba.

86) Altra inquadratura.

Il ministro di polizia parla concitato:

Il Principe è fuggito da Palazzo a cavallo... Certo corre dietro a quella sgualdrina..

Il Gran Cancelliere scatta in piedi bestemmiando — cerca di riagganciare le bretelle e di vestirsi in fretta — parla concitato — ingiuria il povero ministro di polizia — il servo lo aiuta come può.

87) Le due roulotte si profilano in nero sull'alto di una collinetta — nel momento che scompaiono discendendo dall'altra parte.

88) Rolando a cavallo che galoppa nella pianura.

I cavalli sono stanchi: bisogna riposare qualche ora...

89) Le roulotte in un gruppo di alberi vicino alla strada — staccano i cavalli e si accingono a riposare qualche ora.

90) Interno della roulotte — Guendalina libera nella piccola stanzetta è inginocchiata presso il lettino, colla testa abbandonata, sembra piangere il bel sogno perduto — solleva la faccia implorante — un uomo è sul passo dell'uscio — la minaccia severamente colla mano — esce — rinchiude.

91) Mano che gira due volte la chiave nella serratura della porticina.

92) Il Principe appare sull'alto della collinetta e guarda giù — vede — scende da cavallo — si avvia a piedi.

93) Rolando gira attorno alle roulotte addormentate nascondendosi tra gli alberi.

94) Guendalina si alza faticosamente — apre la piccola finestrella — si affaccia.

95) Rolando di dietro al tronco di un albero la vede ed agita il fazzoletto bianco.

96) Finestrella vista dal di fuori — la bella faccia di Guendalina — vede il fazzoletto che si agita — lo guarda intensamente — il suo volto tradisce l'ansietà ed il desiderio.

Quando tutti dormono...

97) Il Principe cauto — striscia fra l'erbe — vicinissimo alla roulotte — la finestrella è aperta — ne esce prima il braccio e poi la

testa di lei — nello sforzo di uscire dalla finestra troppo stretta, lei ha sempre il suo scialle nero a lunghe frange che pende fuori dalla finestra — tutto è in ombra, ma un raggio di luna vivido batte sulla finestretta della roulotte — a poco a poco lei cautamente esce — fermandosi a tratti per ascoltare — il Principe la raccoglie nelle braccia e l'abbraccia violentemente e la tempesta di rapidi baci giojosi — stanno tutti e due curvi un istante e poi via.

98) Interno della roulotte — uno degli uomini apre la porta di lei — si ferma interdetto vedendo che non c'è più — grida — gli altri scendono dalle cuccette e corrono fuori.

99) Guendalina e Rolando corrono in un prato pieno di luna e di fiori — l'erba alta rallenta la corsa.

100) Gli zingari sotto la roulotte trovano le traccie sull'erba.

101) Guendalina e Rolando salgono a cavallo e via.

102) Passaggio di zingari — uno è armato di fucile.

103) Cortile del palazzo reale — presso il garage aperto il Gran Cancelliere e il ministro di polizia sono in piedi — attendono la grande limousine che esce lentamente.

Bisogna raggiungerlo e separarlo da quella donna... Ad ogni costo... Perdio... Ne va della nostra reputazione!!...

Salgono sulla macchina e via attraverso il cortile.

104) Rolando a cavallo con Guendalina attraverso la sella — raggiunge lo stradone.

105) Il gruppo degli zingari lo vedono da lontano — decidono rapidamente di correre attraverso i campi e di raggiungere lo stradone allo svolto giungendo essi prima del cavallo — via di corsa.

106) Automobile coi due ministri esce dal portone — chiedono qualche cosa alle guardie — queste accennano di sì — indicando da qual parte il cavallo è andato — auto che riparte.

107) Zingari arrivano velocemente sul ciglio della strada — guardano a destra — poco lontano giunge il cavallo coi due fuggitivi, sicuri di non essere stati scoperti.

108) Zingari balzano sulla strada — cercando di afferrare il cavallo, ma il Principe se ne è accorto dà una rapida speronata — il cavallo s'impenna — balza via — Zingari fanno quattro passi di corsa, ma poi vedono che è inutile — quello di essi armato, mira e spara.

109) Il cavallo è colpito — precipita a terra con i due in un nugolo di polvere.

110) Vicino al cavallo a terra nella confusione — Rolando si trae di sotto alla sella — si drizza — nè lui nè Guendalina sono feriti... Gli zingari arrivano di corsa — Rolando trae un

revolver di tasca — lo punta verso di essi facendosi riparo del cavallo morto, e alzando l'altra mano grida:

Preferite sette pallottole... o cinquantamila franchi?...

Gli zingari si fermano di colpo.

111) *Primo piano* — I quattro zingari si consultano brevemente — poi gettano i coltelli ed il fucile — si avanzano a mani aperte coi segni dell'accettare.

112) Altro inquadramento — il cavallo morto in mezzo — in fondo Guendalina un po' spaurita — il Principe che trae un pacco di biglietti di banca e li getta oltre il cavallo — gli zingari li raccolgono — si inchinano coi segni della più profonda deferenza.

Il Principe esce di dietro il cavallo, e sempre tenendo la rivoltella nella sinistra col gesto li congeda — zingari che se ne vanno.

113) Automobile che corre lungo lo stradone — alle finestre si affacciano protesi i Ministri.

114) *Primo piano* del Principe e Guendalina che guardano il loro cavallo morto — comicamente mesti... Guendalina bacia il povero amico perduto — poi si mettono a ridere guardandosi — si stringono nelle spalle — si prendono per mano e si avviano verso la città — il Principe è sporco — stracciato —

irriconoscibile — il volto rigato di sangue e di terra.

115) Stradone dove i due camminano — visti di schiena — lontano appaiono nella notte i fanali di un'automobile che arriva — il Principe si protende a guardare.

Che fortuna... Un'automobile che arriva... Ci faremo portare in città...

L'automobile si avvicina — il Principe si mette nel raggio dei fanali — alza le braccia — l'auto si ferma — la porticina si apre — nell'ombra appare una figura nera ammantellata.

116) Presso la porticina della macchina il Principe si avanza.

Sono il Principe Rolando di Slovenia... Per una disgraziata avventura sono qui solo con una signora... vi sarò grato se mi porterete in città.

La figura nera fa segno di entrare con deferenza — Rolando fa salire Guendalina — poi sta per salire anche lui, ma quando posa il piede sul predellino un violento spintone lo getta a terra e l'auto fugge con Guendalina.

Ancora una volta egli perde la fanciulla... si alza da terra stordito, — guarda dalla parte ove è scomparsa la macchina, sembra rac-

cogliere le idee... Comprende forse... fa un gesto tra la minaccia e l'ira.

Cortigiani vil razza dannata, saprò vendicarmi.

e così stracciato e sporco com'è si avvia a piedi...

Piccoli burattini... uomini della scena!

117) Appare la scena di un teatrino — con due burattini che si battono — uno rimane a terra e l'altro fugge con la donna.

Cala il sipario sul quale è scritto:

FINE DEL SECONDO ATTO.

ATTO III.

Guendalina è rinchiusa in una camera...

118) Una porta si apre — Guendalina entra — fuori rimangono il ministro di polizia e due altri — rinchiudono la porta — Guendalina sola fa qualche passo e si abbandona in una ampia poltrona.

Il Reggente ascolta... il resoconto dei fatti della notte...

119) Il Principe zio seduto dietro una ricca scrivania ascolta serio il racconto che gli fa il Gran Cancelliere — sottolinea il discorso con atti di sdegno e di approvazione.

Ed ora, Altezza, la ragazza è rinchiusa... ed il Principe rientrerà a piedi in città...

Il Reggente si dimostra soddisfatto — ride un po' malignamente dello scherzo fatto al Principe.

120) Stradone su cui il Principe cammina... cammina.

Il Principe zio, ultimate le faccende di Stato, ha desiderio di veder Guendalina.

121) Il Reggente firma le ultime carte di un grosso fascio — che gli tendono due segretari — le

riconsegna — i due se ne vanno — egli si alza — fa due passi — fa un gesto vago come per indicare un subito capriccio — esce.

122) Davanti ad una porta — si fa aprire.

123) Stanza di Guendalina — lei è sempre abbandonata, sentendo entrare qualcuno si alza di scatto — fissa in volto allo straniero i suoi grandi occhioni dubitosi ed interrogativi — il Principe zio è visibilmente colpito della raggiante bellezza della fanciulla — che è davanti a lui immobile, statuaria, avvolta nel suo scialle.

Il Reggente immobile la guarda — le sorride un poco, dice: ...è per voi che mio nipote fa tante sciocchezze ? ? ! !... — con una mano le accarezza i capelli — lei si ritrae di scatto.

L'acuto profumo dei capelli di Guendalina perseguita il Principe zio.

124) Principe zio seduto alla sua scrivania — prende una penna — poi sente un profumo — cerca un momento con il naso in aria di dove venga - poi annusa la mano... sorride... sembra irritarsi un po' — annusa di nuovo... si frega la mano con un fazzoletto... si mette a scrivere.

125) Porte della città — Rolando stanco, lacero, sporco, entra.

126) Il Reggente sente ancora il profumo — si alza in fretta — esce.

127) Angolo di ricchissimo gabinetto di toeletta — Il Reggente si lava le mani — un servo in piedi tiene l'asciugatoio aperto — Il Reggente con brusco cipiglio si asciuga, getta l'asciugamani, e via.

Ma il profumo lo tormenta e lo inquieta...

128) Il Reggente che siede al suo tavolo — sente ancora il profumo — si alza — passeggia su e giù nervosamente — esita — poi si decide, suona al servo che appare subito, dopo un attimo di esitazione dice:

Portate un rinfresco...

Servo che sta per uscire, egli lo richiama nervoso, e dice:

Conducete qua quella donna, devo interrogarla.

Servo fa un breve inchino — esce.

129) Il Principe Rolando giunge alla porta del palazzo — la sentinella vede quello straccione — gli sbarra il passo — non lo lascia entrare.

Proteste di Rolando.

Sono il Principe Rolando!

Sentinella seria e tranquilla dice: Via, via, andate per la vostra strada!... il Principe si irrita — fa una scenata — accorrono

altri del corpo di guardia — nessuno riconosce Rolando — lo deridono — poi vedendo che si raduna gente il sergente prende brutalmente Rolando per un braccio e lo trascina dentro... la gente commenta — si disperde.

130) Interno del corpo di guardia del palazzo reale — Rolando è spinto dentro brutalmente.

Te la faremo passar noi la smania di essere Principe...

Le guardie ridono forte — lo prendono a pugni e se lo sballottano l'un l'altro come una palla — Rolando è tanto stanco che tenta vanamente la ribellione — si abbandona fremente d'ira su di una panca — i soldati intorno continuano a deriderlo.

131) Tavolino nel salone dello zio — un servo depone i rinfreschi, è un vassoio che porta varie bottiglie di liquori di marca — dello *champagne,* dell'acqua e dei bicchieri — il Reggente in fondo passeggia — il servo si ritira.

132) *Primo piano* di porta che si apre — entra Guendalina un po' esitante — la porta si rinchiude dietro a lei.

Quadro completo — lei ferma sul passo della porta — il Reggente si avanza a mano tesa — sorridendo la invita a venire a sedersi — lei felina e lenta, silenziosa e diffidente, si avanza — si siede nella gran poltrona di cuoio vicino al tavolo dei rinfreschi

— il Reggente guarda se la porta è chiusa — poi si avvicina a lei, si appoggia allo schienale e le parla piano — lei si volge e lo guarda di fianco — senza osare alzarsi — ma spostandosi perchè la faccia del Principe non la tocchi.

Siete tanto bella ed avete torto ad ascoltare quello sciocco di mio nipote... Potreste farvi una posizione...

133) Guendalina indietreggia sempre.

134) Corpo di guardia — Rolando che è accasciato su una panca — due soldati sono davanti a lui — ridono — poi lo inchinano buffonescamente — Rolando scatta, ritrova la sua energia, balza su di loro — li afferra per il petto — succede un parapiglia, accorrono altri soldati — confusione generale.

135) Il ministro di polizia — nel suo gabinetto da lavoro, affaccendato in molte carte — due agenti gli sono davanti — egli parla concitatamente e firma — ad un tratto si ferma — ascolta — si avvicina alla finestra — guarda in giù — si volge, e dice:

Andate a vedere cos'è quel fracasso!

Uno degli agenti va via.

136) Salone del Reggente — Guendalina è in piedi — il Reggente esaltato la insegue — Guendalina passo passo indietreggia — lui riesce

a prenderle le mani, l'attira a sè, e le mormora: Mi piacete tanto, Guendalina!

Via, non fate la preziosa...

Vorrebbe baciarla, ma lei si svincola e scappa dietro il tavolo da scrivere.

137) L'agente che ritorna — riferisce al ministro di polizia:

Pare che abbiano arrestato uno straccione pazzo che pretende di essere il Principe Rolando...

Gesto di subito spavento del ministro che interrompe l'agente e si precipita fuori... poi rientra subito in preda alla massima agitazione, ed ordina:

Portatelo qui subito... Lo voglio vedere...

138) Nel salone del Reggente, Guendalina è dietro il tavolo pieno di carte — il Principe zio esaltato, cerca di raggiungerla — lei non può uscire dall'altro lato — balza agilmente attraverso il tavolo — tutte le carte volano per la stanza — ma il Principe l'afferra... l'abbraccia... la bacia... lei si divincola vivacemente — graffia — morde — si libera — ricade sulla poltrona dov'era prima, abbattuta — il Principe rimane in fondo, tutto scomposto si aggiusta un po' la cravatta, il colletto, i capelli — il Principe è scalmanato, affaticato — Guendalina sempre seduta sul

seggiolone vi si sprofonda — leva gli occhi al cielo come in fervente preghiera.

La fanciulla preferisce bere il veleno degli tzigani piuttosto che tradire il suo amore...

Primo piano di Guendalina che cogli occhi al cielo fa una breve preghiera.

Guendalina sempre cogli occhi verso l'alto si fruga in seno — ne trae una fialetta appesa ad una catenella, che si stacca dal collo.

Primo piano di una mano che tiene una piccola fiala, o scatoletta di lavoro arabomoresco, — rapidamente l'apre — ne mette il contenuto in un bicchiere — vi versa dell'acqua — il Principe zio che è venuto verso di lei non ha visto, ma lei che lo sente vicino scatta in piedi e si allontana lasciando il bicchiere — il Principe si appoggia con ambe le mani allo schienale — si protende verso di lei — è rosso in volto, ansimante, e dice quasi ferocemente:

Non vedrete mai più il vostro amante. Non uscirete di qui se prima...

Il Principe soffoca sotto l'impeto dell'emozione — si drizza — vede il bicchiere dell'acqua — lo prende e lo beve di colpo.

Lei è in avanti — volge la schiena alla macchina — tende le braccia verso di lui,

grida: NO, NO... si spaventa, si fa piccola, si raduna in sè stessa sotto l'impeto di un subito terrore.

139) Studio del ministro di polizia... entra il Principe Rolando con le mani legate dietro la schiena. Il Ministro si precipita verso di lui — spinge fuori gli agenti che lo hanno condotto — in un baleno lo slega — i due uomini si guardano un momento — sul volto di Rolando passa un sorriso vedendo lo spavento del Ministro.

Il Ministro si getta a terra in ginocchio.

Perdono! Perdono, Altezza; io ho eseguito l'ordine, era per il vostro bene.

Rolando immobile lo guarda — il Ministro leva la testa ed i loro occhi s'incontrano — il Principe si mette a ridere, a ridere perdutamente...

Il Ministro sempre a ginocchi indietreggia, va verso la porta, lo guarda ancora dal sotto in su con terrore crescente, e mormora:

È pazzo... È diventato pazzo.

Trova la porta — l'apre — e fugge.

140) Galleria con ricche porte — qualche valletto in fondo — due ufficiali che parlano nel vano di una finestra — Il ministro di polizia entra correndo — una porta si apre — esce il Gran Cancelliere — il ministro quasi lo urta —

poi si ferma — gli mormora piano la gran novella — il Cancelliere ha un soprassalto poi dice: Andiamo dal Reggente.

Tutti e due vanno verso il fondo.

141) Anti sala del Reggente — un ufficiale è dritto fermo sulla porta chiusa —i due ministri gli si avvicinano — fanno cenno di chiedere se si può entrare — l'ufficiale fa un passo in avanti — si curva all'orecchio del Cancelliere, mormora il segreto delle gravi occupazioni del Reggente — questi lo ripete al ministro — tutti e tre ridono discretamente e accennano ad aspettare che tutto sia finito

142) Interno della sala del Reggente — Guendalina, ferma e diritta non osa muoversi — il Reggente si avvicina a lei — le passa un braccio attorno alla vita — le parla vicino alla faccia — lei lo guarda con interrogativo spavento, muta.

Primo piano — delle due teste.

Il Reggente sente i primi morsi del veleno — si stacca da lei, sul suo volto appare la subita sofferenza — vacilla — si rimette — si siede — balbetta — il sonno — le contrazioni provocate dal dolore — si rialza, ricade sul sofà — scivola a terra — trema — sussulta — comprende — vorrebbe gridare — non può.

Guendalina è in piedi come ipnotizzata dall'orrore. L'uomo a terra cerca di rialzarsi

— ricade pesantemente sul tavolino dei rinfreschi trascinando tutto con sè in un fracasso indescrivibile — Guendalina getta un urlo e fugge verso la porta chiusa — la scuote — tratto tratto si volge a guardare il Reggente che a terra annaspa invano per rialzarsi..... la guarda ancora fisso, con gli occhi quasi vitrei, la minaccia con una mano tesa — si morde i pugni per l'impotenza e per il dolore.

143) I due ministri e ufficiali fuori della porta nell'atto di sorridere per un discorso leggero, sono interrotti dal fracasso e dall'urlo — corrono verso la porta chiusa — la scuotono.

144) Guendalina appoggiata alla porta di dentro con gli occhi sbarrati dall'orrore — sente di colpo tutto il pericolo dell'accusa che sta per piombare su di lei..... si decide..... corre intorno alla stanza.

145) I tre, coi valletti accorsi, con altri ufficiali e servi, scuotono violentemente la porta che cede.

146) Guendalina si trova vicino al grande camino — è l'unica via di salvezza — entra nel camino e scompare.

147) La porta che cede — gran scena intorno al Reggente morto.

148) (Scene brevissime di confusione a palazzo) — gente che corre su per le scale — per i corridoi — porte che si aprono — gente che esce frettolosa.

149) La notizia nelle cucine — nelle sale degli ufficiali, ecc.

150) Guendalina nell'interno del camino si arrampica.

151) Si cerca Guendalina — nella sala.

152) Le ricerche per il palazzo.

153) Il portone del palazzo che si chiude.

154) Lei che esce sui tetti — facendo crollare la sommità del camino da cui esce — sui tetti cammina come può — non sa da che parte dirigersi.

155) Dall'alto si vede la gente che corre nel cortile e nei giardini.

156) Una sentinella vede lei sui tetti — l'addita e spara.

157) Inseguimento di lei sui tetti — giungono i pompieri con lunghe scale Porta.

I fratelli Albott quella sera facevano ascensione col loro pallone per provare il nuovo stabilizzatore.

158) Il pallone gonfio che sta per partire — i due fratelli proprietari nella navicella salutano — le corde si sfilano a poco a poco — la navicella si alza — nel parco si vedono altri palloni — campane di gas, ecc.

159) Una scala Porta piena di pompieri che stanno per raggiungere i tetti.

160) Guendalina inginocchiata che prega.

Il guide rope.

161) Bordo della navicella del pallone, da cui uno dei fratelli Albott fa scivolare lo stabilizzatore, che ha in fondo un congegno di aste orizzontali.
162) Passaggio difficile di Guendalina da un tetto ad un altro più basso — effetto di vertigini.
163) Il pallone in aria.
164) I primi pompieri sul tetto, si guardano in giro.
165) Inseguimento drammatico di Guendalina sui tetti — passaggi vertiginosi.
166) Guendalina appoggiata ad un comignolo alza gli occhi al cielo come invocando un aiuto.
167) Il guide rope sui tetti strisciando si avvicina a Guendalina — essa vede — una subita idea la invade — si alza — afferra le sbarre di legno — è trascinata, sollevata via in aria.
168) Il pallone in aria con Guendalina appesa.
169) Il pallone passa sulla città — effetto dall'alto.
170) La navicella — i due areonauti che si protendono.
171) Guendalina che fa sforzi per risalire lungo la corda del guide rope.
172) I pompieri che cercano vanamente sui tetti.
173) Angolo di cortile..... giungono agenti — capitano dei pompieri — gente varia — riferiscono al Gran Cancelliere.

Non è stato possibile trovarla... in nessun luogo... È scomparsa!

Il Cancelliere batte violentemente il piede per terra in un gesto di rabbia.

Sotto il nuovo peso del guide rope il pallone discende lentamente.

174) Navicella con i due che guardano in giù.

175) Il pallone in aria che discende..... lei aggrappata in fondo alla corda che si sostiene a fatica, colle mani, coi denti.

176) Il nodo della corda che sotto il peso di lei scivola e si scioglie a poco a poco.

177) Terrore di Guendalina che vede sopra la sua testa la corda girare e sciogliersi un poco.

178) I due areonauti vedono la stessa cosa orribile — si protendono — cercano di afferrare Guendalina.

179) *Primo piano* — delle mani degli areonauti e di quelle di Guendalina che stanno per toccarsi — si toccano — scivolano una nell'altra.

180) La corda si rompe.

181) Guendalina precipita nello spazio.

182) Il pallone liberato dal peso balza in aria.

183) Un grande pagliaio in una cascina — Guendalina vi precipita sopra — per l'impeto della caduta rimane sepolta nella paglia.

184) Gran cumulo di paglia che si muove — lei esce fuori illesa — stupita — non ben comprendendo quanto le è successo.

185) Si avvia verso una porticina socchiusa.

186) Salone dove è morto il Reggente — lo hanno composto nella chaise-longue — due ufficiali sono sull'attenti — in fondo nell'ombra vi sono i cortigiani ammassati — entra Rolando sempre stracciato — si inginocchia ai piedi del morto — momento di raccoglimento.

Ogni cosa è vanità — teatrino dei burattini con una sala di trono — sopra seduta vi è la Morte — cala il sipario con sopra scritto:

FINE DEL TERZO ATTO.

ATTO IV.

La villa del maestro Jean Batrù.

187) Visione dall'alto della villa circondata da alti alberi.

Il vecchio maestro Jean Batrù ripassa lo spartito della sua grande opera « Primavera ».

188) Sala severa di vecchia villa — intorno ampi scaffali pieni di libri e di musica ovunque accatastata, a terra, sulle sedie, sui mobili — il grande piano aperto — il maestro suona, tratto tratto corregge qualche cosa sul manoscritto che gli sta davanti — sul fondo una grande finestra è aperta, da cui entra un raggio di luna.

189) Guendalina attraversa il parco avvicinandosi alla casa.

190) Guendalina sale la scaletta di marmo della villa.

191) Il maestro che suona con energia, appassionatamente.

192) Guendalina che ascolta fuori la porta a vetri guardando entro la sala illuminata.

Il fascino irresistibile della musica trascina Guendalina ad entrare nella casa.

193) Guendalina sospinge la porta socchiusa — entra.

194) Passaggio cauto di Guendalina in un corridoio o scala.

195) Il maestro che suona — Guendalina appare dal fondo d'ombra — si avvicina un poco — rimane ferma appoggiata ad una colonna o ad un mobile — il maestro sente qualcuno dietro di sè — si volta di scatto — vede lei — si alza — le si avvicina — la guarda stupito.

Ma chi sei?... di dove vieni?...

Guendalina si stringe nelle spalle — guarda in alto, e risponde molto vagamente, indecisa — il maestro la guarda sempre più stupito — lei finalmente si mette a piangere — s'inginocchia ai suoi piedi e giunge le mani alzando il volto verso di lui.

Oh! sì, tenetemi con voi... nascosta... sarò tanto buona...

Il maestro un po' commosso l'accarezza sui capelli... le dice: sì, sì, sì, resterai con me...

Nella sala vi è la grossa donna di servizio del maestro che leva le braccia al cielo come per stupore o dubbio — il maestro le confida Guendalina — la donna è un po' scandolezzata e incerta.

Il Principe Rolando ha ripreso il suo posto a Palazzo.

196) Al palazzo — sala del Principe Rolando — questi è in piedi, elegantissimo come sempre — davanti a lui i ministri un po' mortificati, tutti in nero — il Principe finisce di parlare, calmo, dignitoso, preciso.

Non faccio colpa a nessuno di quanto è successo, ma bisogna ritrovare quella donna a qualunque costo.

Li congeda con un gesto — tutti si inchinano e se ne vanno.

197) Ordini e ricerche — il ministro di polizia che dà ordini impetuosi a dieci agenti che vanno via frettolosamente.

198) Centralino dei telefoni — molto movimento — spostamento delle spine — una lunga fila di signorine con la cuffia, che telefonano e scrivono frettolosamente le risposte.

199) Portone del palazzo con un nugolo di agenti in bicicletta che escono di corsa e partono per ogni direzione.

200) Tavolo del ministro — su cui una serie di valletti arriva, continuamente deponendo telegrammi su telegrammi che il ministro apre e legge con i segni irosi dello scoraggiamento.

201) Stradone su cui parecchi ciclisti corrono — ne incontrano altri che scendono — discutono e ripartono.

202) Il ministro ed il Cancelliere — *in primissimo piano* — con un mucchio di telegrammi in mano, disperati.

Il maestro Batru ha trovato finalmente l'interprete per la sua opera e pazientemente le insegna lo spartito.

203) Il maestro è seduto al piano — vicino in piedi è Guendalina che canta — ascolta gli insegnamenti — attenta — seria.

Il Principe Rolando cade in uno stato di profonda malinconia.

204) Grande poltrona dove è sprofondato Rolando con un libro che gli scivola lentamente dalle mani e cade a terra — egli rimane fisso guardando in avanti come seguendo la perduta visione.

205) Galleria — il Principe passa a testa curva con le mani dietro la schiena, tristissimo — fra i profondi inchini dei cortigiani.

206) Sala del maestro — il maestro ascolta Guendalina che canta — ritta davanti a lui — lei finisce il suo canto.

Il maestro è visibilmente commosso — il maestro si alza — la abbraccia e la bacia teneramente.

Sarà un successone — ..... sarai grande! — Guendalina sorride.

207) *I medici consigliano al Principe di viaggiare per distrarsi.*

Intorno alla poltrona del Principe due medici ed i ministri — i medici parlano sul serio — consigliano — tutti approvano.

208) In una città lontana — attacchini che attaccano dei manifesti ai muri.

209) Un manifesto.

PRIMAVERA

OPERA BALLO

del Maestro JEAN BATRU

210) Hall di un hôtel — il Principe che discende lo scalone — è annoiato e stanco — si siede — prende un giornale — sbadiglia e lo guarda.

211) La sera della *première* — la sala da teatro a sipario chiuso — l'orchestra che prova — vista dall'alto.

212) La gente entra in folla — passano eleganti signore.

213) Sportello di una vettura che si apre — discende il Principe.

214) Dietro le quinte — fra la confusione dei coristi — dei cantanti — dei macchinisti — dei pompieri — in avanti è Guendalina col vecchio maestro che la conforta e le fa coraggio — ha in testa un largo raggio di piume con lampadine elettriche — rappre-

senta Urania, la Dea dei Cieli — il sipario si alza.

215) Palco — il Principe entra — lento, annoiato, si siede — senza neppure guardare la scena.

216) Una breve visione della scena dove lei appare in un'apoteosi — canta.

217) Segni di attenzione nel pubblico.

218) I palchi — segni di attenzione intensa.

219) Il Principe ode la voce e si scuote — si precipita verso l'apertura del palco — guarda con il binoccolo.

220) Lei sola nel cerchio del binoccolo che canta — alza la mano — le si vede il grande anello di smeraldo datole da Rolando.

221) Viva agitazione del Principe — che guarda — poi si precipita fuori del palco.

222) Il sipario che cade.

223) Due quadri di fragorosi applausi.

224) Il Principe che attraversa come un forsennato il foyer che comincia a riempirsi di gente che discute ed approva.

225) Davanti alla porticina del palcoscenico — l'inflessibile consegna impedisce al Principe di entrare sulla scena — il Principe discute con l'uomo che nega il passaggio — insiste — si raduna gente — un agente prega il Principe di non insistere — egli se ne va in fretta.

226) Il sipario si apre — lei appare tenendo per mano il vecchio maestro fra una pioggia di fiori — intorno tutti gli artisti applaudono.

227) Dall'impresario il Principe si fa conoscere — vuole essere ammesso sulla scena — il Principe coll'impresario in un piccolo bugigattolo adibito ad ufficio — questi è deferente ed accompagna il Principe.

228) Lo fa entrare sulla scena e ritorna indietro.

229) Davanti al camerino di lei — il Principe vuol entrare — ne esce il vecchio maestro che guarda fieramente il Principe e dice: *la prima donna non si può vedere — per nessuna ragione — qui comando io — più del Re...*

230) Il Principe rimane interdetto, ma di fronte alla decisione del maestro pensa di non insistere — attende — nervosamente passeggia — *ma il maestro Batrù riesce a sottrarre la sua allieva agli omaggi degli ammiratori e del Principe.*

231) Gran finale dell'opera — in un subisso d'applausi — di danze — di fiori — di luce — gran quadro con sei od ottocento persone.

232) Fra le quinte — lei che rientra — il maestro che l'attende — le getta un mantello sulle spalle — la conduce via.

233) Fuori del teatro — vetture — confusione all'uscita.

234) Davanti alla porticina degli artisti — esce il maestro colla Diva — entrano precipitosamente in una vettura che li attende — la vet-

tura va via — arriva di corsa il Principe ed otto o dieci altri, giornalisti e gentiluomini. nel momento stesso che la vettura fila via.

235) *Il Principe Rolando tanto ha fatto che ha scoperto il rifugio di Guendalina, ma l'oscura e tenace gelosia del vecchio maestro gli impedisce di vederla.*

Muro di cinta del parco della villa — il Principe che cammina a piedi guardando in alto — il parco ha un aspetto un po' selvaggio coi suoi grandi alberi che ondeggiano al vento — il Principe giunge al cancello — suona — un vecchissimo giardiniere viene per aprire, ma non apre — corre via.

236) Il vecchio maestro è seduto presso un tavolo pieno di giornali — Guendalina gli è vicina — leggono le molte lodi di lei e della musica — sono raggianti — Guendalina batte le mani per la piena contentezza — entra il vecchio guardiano — chiama il suo padrone da lontano — questi si alza — e gli va vicino.

237) I due in *primo piano* — il maestro ascolta, subitamente corrucciato va via col giardiniere.

238) Presso il cancello il Principe attende — arriva il maestro — Rolando è rispettoso — col cappello in mano — il maestro furibondo, vivaci parole.

No... No... E poi no... In casa mia non ricevo nessuno... Andatevene... Chiunque siate.... Andatevene!...

Il vecchio fa grandi gesti minacciosi e ritorna indietro — Rolando rimane un po' mortificato fuori del cancello.

239) *Ma l'amore consiglia le grandi audacie.*

Notte, mura del parco illuminato pallidamente dalla luna — il Principe nell'atto di arrampicarsi e scavalcare il muro.

240) Passaggio di lui tra gli alberi.

241) Guendalina nella sua stanza è seduta ad un tavolinetto — le mani incrociate sostengono il suo bel volto — è immobile — pensosa.

242) Rolando cauto cammina — guardando in giro e sovente in su.

243) Guendalina si alza — va alla grande finestra e l'apre.

244) Rolando vede in alto la figura della donna — si avvicina al muro — e si arrampica lungo la pianta di glicine.

245) Guendalina sul balcone in piedi — quasi sognando, guarda il parco sotto l'incanto lunare.

246) *Primo piano* — della testa di lui fra i rami di glicine che alza il viso e dice:

Guendalina..... sono io Rolando!

247) Guendalina trasale — si protende, le pare di sognare.

Guendalina..... sono io Rolando!

Lei trasale ancora — si curva giù sulla balaustra scrutando nell'ombra del parco.

248) Il maestro nella camera di sotto scrive — e annota musica sul suo piano, sente anche lui — si volta verso la finestra e vede.

249) *Primo piano* — della finestra azzurra — fuori fra le piante rampicanti, vede una gamba in alto come di chi si arrampica.

250) Il maestro sussulta — si alza, l'ira e la gelosia dànno al suo volto un'espressione terribile, vede, comprende e si decide vivacemente.

Primo piano di lui che cerca in un mobile — trae un grosso revolver — lo guarda ferocemente — si avvia verso il fondo.

251) Rolando si aggrappa al balcone di pietra — Guendalina lo aiuta — (quadro di Giulietta e Romeo) scavalca il balaustro e così ancora a cavallo senza dir parole si abbracciano perdutamente.....

252) Scala interna su cui a passo di lupo col pistolone in pugno sale il maestro, lungo, nero, spettrale — la sua ombra che danza sul muro, lo segue.

253) Sulla porta di lei — lui che ascolta attento — guarda dalla serratura — vede.

254) Interno — i due sono sempre sul balcone — stretti l'uno all'altro — lui tiene lei riversa, le parla e ne beve il respiro.

255) Il maestro che si leva dal guardare — è trasfigurato dalla gelosia senile e dalla rabbia

— fa un passo indietro - si precipita contro la porta — la sfonda di colpo.

256) Quadro visto di dietro al maestro — lui nella inquadratura della porta — brandisce la pistola e spara all'impazzata sul gruppo degli amanti.

257) Il gruppo dei due — lui che scivola pesantemente — lei cerca di sostenerlo — poi non potendo per lo sforzo lo lascia — lui precipita infuori — lei si slancia come una belva contro il maestro, urlando:

Miserabile... Me lo avete ucciso... È lui, Rolando, il mio unico amore...

Primo piano del maestro che si accorge di ciò che ha fatto nel momento d'ira — lascia cader l'arma..... si appoggia terrorizzato alla porta del fondo — la donna di servizio, il vecchio giardiniere accorrono agli spari — esitano spaventati sulla porta — poi entrano — apprendono il fatto — corrono via.

258) Nel giardino sotto la finestra — tutti attorno al Principe — lo sollevano — passa il vecchio maestro abbattutissimo.

259) Lo trasportano nel letto di Guendalina — è solamente ferito — Guendalina si precipita su di lui.

260) *Mai, più interessante ferito, ebbe più bella infermiera* — il Principe a letto — lei che gli porta il cibo — il panorama gira — si vede

sulla porta aperta il vecchio maestro timidissimo che non osa entrare — allunga la testa per vedere — poi si ritira appoggiandosi al muro..... e piange sul suo sogno che svanisce.

261) *Primo piano* del maestro che piange come un bambino.

262) *Un telegramma a corte* — il Gran Cancelliere nell'atto che riceve il telegramma — lo apre — lo legge — sobbalza -- si aggiusta gli occhiali — lo rilegge — lo passa al ministro di polizia, pietrificato dallo stupore.

Sia tutto pronto per l'incoronazione al prossimo mese... e per le nozze... Arriverò con la principessa Guendalina di Slovenia.

Rolando.

263) Gruppo di ministri che leggono e discutono la notizia.

264) Nelle cucine gruppo di cuochi che discutono — ridono — e fanno delle esclamazioni.

265) E le nozze furono nozze di Principi.....
Quadro della cena..... enorme..... ricchissima.

266) La distribuzione al popolo di cibi e di doni.

267) L'incoronazione.

268) Lo sparo dei cannoni a festa.

269) La benedizione del vescovo.

È tarda sera...

270) Gran galleria piena di cortigiani e di belle signore in abito ricchissimo — tutte inchinate — la coppia reale splendente di giovinezza passa tenendosi la mano.

271) Davanti ad una ricca porta — due valletti elegantissimi — aprono entra la coppia — tutti sono inchinati — la porta si rinchiude lentamente — tutti si rialzano — si guardano — sorridono — si mettono un dito sulla bocca in segno di silenzio.

272) Vasto salone — in fondo il letto regale — i due si abbracciano — rimangono in piedi, fermi.

Ma poichè la felicità non è di questo mondo, il Rolando e la Guendalina sono rinchiusi fra le marionette.

273) La scena si fonde a poco a poco — appare un teatro di burattini con due personaggi abbracciati — fermi — in una stanza da letto — una grossa mano discende dall'alto e li solleva.

274) L'armadio dei burattini che si apre — la mano depone dentro i due burattini — l'armadio si rinchiude.

Appare la scritta:

AND THEY LIVED HAPPILY EVER AFTER

IL FINE.

TAVOLA DELLE MATERIE